This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Informazioni su questo libro**

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

**Linee guide per l'utilizzo**

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

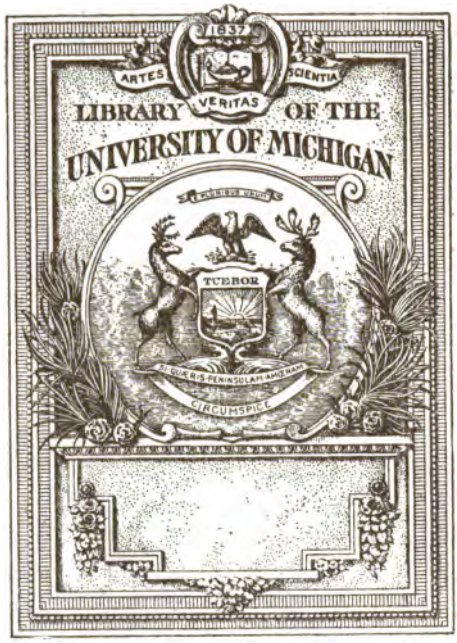
+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

**Informazioni su Google Ricerca Libri**

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

0763

T. T

3

# RIVISTA

# Teatrale Italiana

(D'ARTE LIRICA E DRAMMATICA)

**Anno VI. - Vol. 11 - Fasc. 1 - Gennaio** 1906

ENRICO CORRADINI. — *Il Teatro e la vita estetica.*

FEDERICO MUSSO. — *Il Teatro di prosa all' Estero.*

GASPARE DI MARTINO. — *La " Drammatica Compagnia di Roma „*
*(Primi passi e primi ostacoli)*

PARMENIO BETTÒLI. — *Il primo melodramma.*

**Bibliografia**: M. O. - EDGARDO MADDALENA, *Il Metastasio " Dramatis Persona. „*

**UFFICIO: Corrieri a Santa Brigida n.° 1 e 4 - NAPOLI**

**ITALIA, 1906.**

22

# Rivista Teatrale Italiana

## (D'ARTE LIRICA E DRAMMATICA)


* Anno Sesto *

PRIMA ED UNICA PUBBLICAZIONE MENSILE IN ITALIA

DI ARTE, LETTERATURA, STORIA, CRITICA E GIURISPRUDENZA TEATRALE

CON LA COLLABORAZIONE

delle individualità più spiccate del mondo lirico e drammatico

FONDATORE
GASPARE DI MARTINO

REDATTRICE-CAPO
MARIA ORTIZ

La RIVISTA ha collaboratori in tutte le città d'Italia e nei principali centri dell'Estero

*Amministratore:* **Gaetano di Martino**

I MANOSCRITTI NON SI RESTITUISCONO

La spesa degli « Estratti » va a carico di chi ne fa richiesta

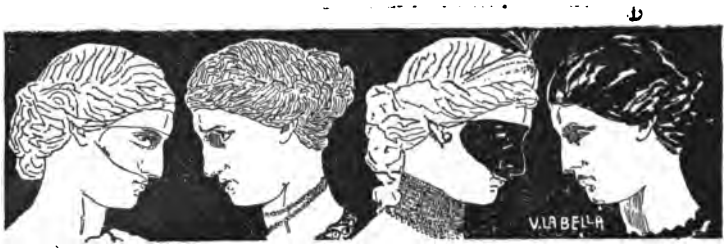

### SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE


**La Rivista** — Frontespizio ed Indice del volume X.

**Oreste Cenacchi** — E. Pailleron.

**Parmenio Bettòli** — La Marliani.

**BIBLIOGRAFIA. M. O., Zandrino** - Due drammi.




# Il teatro e la vita estetica

Si può sempre discutere in quali relazioni e rapporti stiano il vero ed il teatro. Potremmo dire il vero e l' arte in generale, ma giova meglio specializzare per il teatro, ani che perchè questo è col vero in relazioni e in rapporti più stretti che non le altre arti.

È superfluo premettere che sono assolutamente erronee, tanto erronee quanto frivole e triviali, tutte quelle teorie le quali più o meno, o in un modo o in un altro, identificano il teatro e il vero; teorie le quali sino a pochi anni fa hanno avuto credito universalmente e l' hanno ancora presso molti. Se il vero e il teatro fossero la stessa cosa, o l' uno o l' altro sarebbe un di più, ed è naturale che questo di più fosse il teatro e non il vero. E poi tutte le volte che si fa soltanto il vero misura del teatro, dell' arte in generale, vi è una cosa semplicissima da considerare; ed è che il vero è ciò che è e ciò che accade, e non ha altro scopo all' infuori di quello di essere e di accadere, mentre il teatro e l' arte hanno per iscopo di produrre negli animi umani tutti quelli effetti che gli animi umani richiedono appunto al teatro e all' arte. Questi ultimi hanno dunque bisogno di una intelligenza e di una volontà di cui il primo può far di meno. In altre parole, il vero è soltanto materia di arte scelta e coordinata a produrre una mutazione di animo nei nostri simili.

Per il teatro noi sentiamo questi due fatti: quanto sia profondamente collegato con la vita, quanto sia solidamente fondato sulla vita, e nello stesso tempo quanto sia qualcosa di diverso dalla vita.



388247

Il teatro è la vita? Certo. Ma in qual forma? Noi sentiamo che la vita non ha nell'opera d'arte la stessa forma che nella realtà. Qual forma ha dunque?

La forma letteraria.

Per intendere ciò giustamente ed esattamente, bisogna riconoscere che le cose non hanno una vita sola ma più; ne hanno per lo meno due, quante bastano per il nostro argomento: la vita realistica e la vita estetica; diciamo la vita estetica poetica, o storica, o letteraria. Ora, il teatro non è se non la rappresentazione della vita estetica, potremmo dire poetica, potremmo dire storica, diciamo letteraria, delle cose.

Di modo che quando ci sentiamo ripetere: — Sul teatro non si deve far letteratura! —, bisogna ridere come della più grossolana stupidità. Sul teatro non si può fare se non letteratura, e il teatro non è se non letteratura; anzi, come ho detto, è qualcosa di più e di meglio, è la stessa vita letteraria delle cose. Soltanto, bisogna prendere letteratura ed estetica in un senso giusto ed esatto, ben diverso dal corrente. Accoppiate le due parole, letteratura ed estetica, ed i volgari che dettano legge, spiegano: belle parole!

Eppure la virtù delle belle parole, la letteratura, è di continuo presente nel grande teatro sì antico che moderno, e in ciò i Greci e Shakespeare sono eguali. Tanto Shakespeare quanto i Greci rappresentano la seconda vita delle cose, la vita letteraria, profondamente collegata con la prima vita, solidamente fondata sulla prima vita delle cose, la realistica, ma diversa, più ampia, più chiara e più bella. I Greci e Shakespeare fanno letteratura con mirabile rassomiglianza.

Il primo segno letterario della tragedia greca è l'eloquenza. In Grecia la passione è eloquente, come anche in Shakespeare, del resto, mentre noi sulla scena abbiamo paura dell'eloquenza e segniamo la nostra paura con tanti puntalini. Già: i tragici Greci avrebbero avuto un sacro orrore per i cosiddetti puntolini di reticenza, questi sarebbero stati incomprensibili per loro, mentre noi crediamo proprio di non poterne far di meno. Anzi la diversità fra il nostro modo d'intendere l'arte drammatica e quello antico può essere bene espressa dai sopraddetti puntolini dei quali gli antichi non usavano affatto, mentre noi ci crediamo in dovere di abusarne. Qui appunto si manifesta il nostro concetto frivolamente e trivialmente realistico dell'arte, perchè noi facciamo questo ragionamento: — Nel nostro discorso reale noi non finiamo i periodi, lasciamo molte cose non dette, e per conseguenza deve essere così anche nel discorso fittizio della scena. — Per lo stesso motivo i nostri drammaturghi e i

nostri commediografi amano in generale un dialogo a frasi brevi e secche come i periodetti delle gazzette, anzi molto più brevi e secche e pedestri, senza grammatica e senza sintassi, ad imitazione del linguaggio parlato, perchè vogliono essere veri, ed essendo veri così, credono di essere grandi. Guai all' eleganza del parlare, guai alla lingua, guai al discorso bene sviluppato, ampio, secondo le leggi dell'architettura periodale nostra, ricca di suoni e d'immagini, guai all'eloquenza! Letteratura, via! Per bene imitare il cosidetto linguaggio parlato occorrono sgrammaticature, barbarismi, smozzicature di periodi e soprattutto puntolini, puntolini, puntolini e puntolini ancora. Voi gettate gli occhi sopra una pagina stampata di un dramma moderno, e i puntolini che non significano nulla sono più delle lettere le quali dovrebbero significare qualcosa. Sotto i puntolini si nascondono gli animi delle *dramatis personae* e le passioni loro. Il dialogo si concepisce come un tessuto di spuntarelli di mutazioni psicologiche, o di notiziuole sui fatti, un tessuto, per modo di dire, con molti strappi e arruffamenti.

Mentre dagli antichi era concepito come una musica spiegata, perchè essi facevano il ragionamento contrario e dicevano: — Nella realtà noi ci esprimiamo male, inadeguatamente, all' ingrosso e frammentariamente, e molta parte dei nostri sentimenti, dei nostri pensieri, delle nostre passioni, dei nostri propositi resta chiusa nelle profondità dei nostri animi; ecco perchè è necessaria l' arte, per esprimere l' inespresso, per portare alla massima precisione, alla massima chiarezza, alla massima intensità, alla massima bellezza, alla massima estensione il discorso umano; per portare l' espressione alla massima espressione. Datemi cento germi ed io ve ne farò cento piante; datemi cento spunti ed io ve ne farò cento melodie; datemi cento versi ed io ve ne farò cento poemi.

Ecco il ragionamento degli antichi. E quindi la eloquenza, e quindi la poesia del dialogo, le immagini, la musica, e quindi insomma la letteratura. Il vero è il vero, e basta, e non è affatto arte; il dramma è il vero nella seconda sua vita (come chi dicesse l' anima umana passata di questa terra nell' immortalità celeste), vita delle massime espressioni e delle massime significazioni; la quale vita è appunto la letteratura, o la poesia, o la vita estetica che dir si voglia, varia a seconda delle varie arti, e c' entra pure la vita storica delle cose, e archeologica ed anche la vita religiosa. Sono tutte queste trasfigurazioni della realtà che gli antichi intendevano, e i moderni non intendono più.

Una delle cose per cui gli scrittori teatrali del nostro tempo mo-

strano più avversione è, per esempio, il monologo; e infatti un monologo in mezzo ad una delle loro commedie o ad uno dei loro drammi urterebbe senza dubbio e parrebbe una stonatura; ma questo non per colpa del monologo, sibbene delle loro commedie e dei loro drammi. Questi e quelle sono sempre così terra terra, sono sempre così servili imitazioni della realtà che non vi danno altra impressione se non della realtà, e tutto ciò che ne esce, stride. Nella realtà non si parla a voce alta fra noi e noi, ma si pensa, si medita, quando siamo soli, si parla senza parole col nostro cuore; quindi nelle commedie e nei drammi del basso realismo, o diciamo meglio verismo contemporaneo, è impossibile parlare di monologhi. Ma la prima virtù dell' arte è appunto quella di portare subito gli animi su in alto dalla vita realistica nella vita ideale, e senza quella virtù l' arte non è nulla, o è per lo meno superflua. E quando l' arte, diciamo il teatro, ha operato questo primo fatto, di trasformare gli animi in modo che siano disposti ad accogliere le trasfigurazioni delle verità della vita, allora gli animi non sono più offesi da nessuna forma di tali trasfigurazioni, e ciò che accade dinanzi ad essi è verità, è realtà. Allora s' intende anche il monologo, come una confessione dell' anima. E s' intende quanto sia stupida la repugnanza nostra per questa forma di espressione, quanto sia contraria al giusto concetto dell' arte. V' immaginate voi Shakespeare in atto di provare repugnanza per il monologo del suo *Amleto* «Essere o non essere»? Ma Shakespeare sapeva che uno dei primi doveri dell' arte è di esprimere in forma chiara, ben ordinata, definitiva ed eloquente quanto di caotico, di disordinato e di frammentario passa in fondo all' animo; le persone del dramma si debbono confessare dinanzi agli spettatori per vivere dinanzi a loro della loro vita piena, profonda, perfetta; e se si sopprime la loro confessione, si sopprime una parte della loro vita, quella più intensa e profonda, più vera e più sincera, del fondo più profondo del loro essere, là dove sono le radici degli istinti e delle passioni, nella notte tempestosa della subcoscienza, là dove l' uomo, nella solitudine assoluta e nell' assoluto silenzio e nell' assoluta tenebra, parla con se medesimo in perfetta verità e in perfetta lealtà. E vi immaginate Shakespeare sopprimere la parte monologica di Jago in omaggio alla verità materiale che l' uomo quando è solo con se medesimo, tace? Vi è una verità più grande e dinanzi alla quale l' altra deve cedere, ed è la verità morale che noi, quando ci troviamo in teatro, abbiamo bisogno di leggere in fondo al cuore di quelle creature umane le quali ci fissano dinanzi agli occhi uno spettacolo di vita,

abbiamo bisogno di leggere in fondo al loro cuore qualcosa di più di ciò che possano dirci le loro labbra. In quel qualcosa di più, spesso, consiste l' arte. E Shakespeare si occupava dell'arte, e non si curava di sapere se questo o quel modo di espressione fosse un artifizio da usare o da non usare. Tutto il teatro, tutta l' arte non è forse un artifizio?

Ora, il monologo è un esempio, ma l'ammettere o non ammettere il monologo nell' opera drammatica dipende da tutto un modo di intendere il teatro. Gli scrittori maggiori lo intendono in un modo essenziale, profondo e giusto; i minori, naturalmente, in un modo leggiero, frivolo, volgare e falso. I minori parlano di realtà, di verità, e non sanno affatto che tutta l' arte è una seconda vita delle cose.

Tutta la tragedia greca, come dissi, è in questo stato di seconda vita, in istato letterario, o artistico o estetico, di poesia e di musica; ed è meravigliosa la rassomiglianza fra la tragedia greca e Shakespeare. Sentite quando il Coro parla a Edipo. « Straniero, tu sei giunto nel più delizioso soggiorno della terra, in una contrada ricca di corsieri, sul suolo del bianco Colono. Là gemono, in fondo alle verdeggianti valli, una moltitudine di rosignoli dalla voce melodiosa, nascosti sotto l' edera oscura, nel boschetto inaccessibile del Dio, dove gli alberi carichi di frutti diversi non hanno da temer nulla nè dal sole nè dai venti delle tempeste ». Si sentono la poesia e la musica, si sente la divina eloquenza della poesia e della musica. E tutta la tragedia greca è in quest'onda musicale, vestita di bellezza. Io non conosco più terribile lamentazione tragica di quella che termina *I Persiani* di Eschilo. È un' orgia di lamentazioni intrecciantisi fra il Coro e il Re.

SERSE

Piangi, piangi la mia disfatta! Rientra nella tua dimora.

IL CORO DE' VECCHI

Ahi, ahi! Questa disfatta!

SERSE

Grida! Rispondi alle mie grida!

CORO

Miserabile consolazione dei loro mali per gli sciagurati!

SERSE

Confondi il tuo lugubre canto col mio!

CORO

Ahi, ahi! Questa terribile calamità! Ahi! Gemo amaramente!

SERSE

Percuotiti, percuotiti, gemi sui miei mali!

CORO

Piango lamentevolmente.

SERSE

Grida! Rispondi alle mie grida!

Noi sentiamo qui quanto siamo distanti dallo stato realistico dei fatti, siamo in un altro mondo, nel mondo della seconda vita.

Senza portare esempi, coloro che conoscono Shakespeare, sanno come anch' egli in quel mondo della seconda vita ponga le sue scene.

**Enrico Corradini**

# IL TEATRO DI PROSA ALL'ESTERO

In estate e in autunno i nostri teatri hanno sonnecchiato; pochissime novità e nessuna che sia stata, dalla critica e dal pubblico, dichiarata vitale. In Francia, più che sonnecchiato, il teatro di prosa ha dormito, ed ha aspettato per risvegliarsi la fine dell'autunno o, meglio, il principio dell' inverno. Mi pare dunque a proposito di protendere il nostro sguardo un po' più lontano e vedere ciò che accadde nei teatri di prosa in Russia, in Inghilterra, in Germania, ecc. Noi ci occupiamo troppo poco delle manifestazioni dell'arte scenica all'estero, in guisa che quando vediamo annunziata qualche novità russa, tedesca o inglese abbiamo l' abitudine di meravigliarci, come se in quei paesi non si sapesse pensare, non si sapesse scrivere. Noi dipendiamo troppo dai francesi: soltanto quello che scrivono loro — e che ci mandano alla rinfusa mischiato di buono e di mediocre, di eccellente e di pessimo — c' interessa. Soltanto da pochi anni abbiamo fatto un'eccezione per Ibsen, Gorki, Pinero, Sudermann, Hauptmann, Maeterlinck e pochi altri. Nominandoli, ci pare di essere diventati una piccola enciclopedia teatrale. Ahimè, non basta nè una mezza dozzina, nè una dozzina di nomi stranieri per darci un'idea del grande lavoro intellettuale che si compie nel mondo drammatico, all' infuori dell'Italia e della Francia.

Ed io che voglio tentare di rinchiudere in un articolo unico i cenni relativi a questo lavoro, mi troverò costretto ad una condensazione per lo meno antipatica...

⁂

Gettiamo un'occhiata, anzitutto, verso il teatro russo, servendoci d'un articolo di Michele Delines, il quale conosce molto bene detto teatro, avendone tradotto parecchie produzioni.

L'autore che ora è più alla moda in Russia non è Gorki, come comunemente si crede; è Antonio Tchekhov, morto l'anno scorso, ma i cui lavori seguitano ad essere rappresentati in tutti i principali teatri.

Egli non aveva ancora trent'anni quando scrisse il suo primo dramma in quattro atti, *Ivanov*, in cui si rivelò discepolo di Ostrovski, il vero fondatore del teatro russo. Tutti i personaggi, meno il protagonista, sono più o meno imitazioni: soltanto la figura d'Ivanov è una vera creazione di Tchekhov, il quale ha voluto dimostrare come un avanzo del movimento nichilista, salvato dalla forca e dalla galera per vero miracolo, possa vivere in mezzo alla materialità delle classi gaudenti russe. *Ivanov* ottenne un certo successo, mentre la seconda commedia di Tchekhov, *la Muta*, venne fischiata. L'autore n' ebbe tanto dolore che avrebbe rinunziato al teatro se un suo vero amico, scrittore di drammi egli pure, non l'avesse consolato e non avesse indotto l' intelligente direttore del Teatro Artistico di Mosca a ripresentare la *Muta*, con una messa in scena veramente splendida e con artisti di prim'ordine. Questa volta il lavoro piacque e fu in breve seguito dallo *Zio Vania*, uno dei più grandi successi. L'azione qui è poca cosa. Un celebre professore, il cognato dello zio Vania, sbarca in un possedimento di questi colla sua seconda moglie, giovanissima, bellissima e molto intelligente. Essa è tosto assediata da due corteggiatori: da Vania e dal dott. Astrov, i due soli uomini intellettuali di tutto il Distretto, i quali dopo aver vissuto dieci anni della vita russa sono diventati dei *bossiaki*, cioè de' depravati come gli altri.

Sonia, figlia del professore e nipote di Vania, s' innamora del dottore Astrov e svela i suoi sentimenti alla bella moglie del professore, sua matrigna, Elena Androvna.

Elena s'incarica di parlare al dottore, ma questi, da esperto seduttore, sa così bene circuirla di seduzioni che riesce a baciarla e a strapparle un appuntamento per l'indomani. Lo zio Vania scopre l'intrigo e sfoga il suo rancore non sull'amico Astrov, suo compagno d'orgie, ma sul cognato professore che detesta cordialmente e considera come un grande egoista, perchè è riuscito a far sua la bella giovinetta. La disputa s'inacerbisce e, al colmo dell'ira, spara sopra di lui senza ferirlo. Quindi, pentito, ruba al suo amico dot-

tore la morfina per avvelenarsi, e se non si assiste al suicidio, è perchè Sonia, la nipote dello zio Vania, riesce a consolarlo con queste parole, che terminano il dramma:

« Bisogna vivere, caro zio.... Vivremo ancora lunghe giornate e lunghe serate, sopportando pazientemente tutte le traversie che ci manderà il destino, e quando suonerà la nostra ora, noi racconteremo nell'altro mondo che noi abbiamo sofferto, che abbiamo pianto, e Dio avrà pietà di noi. E noi entreremo, caro zio, in una vita bella, luminosa, soave, e ci rammenteremo delle sofferenze odierne, intenerendoci, ed avremo finalmente il riposo ».

Questa rassegnazione passiva è predicata ancora più chiaramente da Tchekhov nel suo lavoro intitolato *Tre sorelle*. È un dramma in quattro atti in cui l'autore spiega la sua tecnica speciale con una straordinaria virtuosità. È un gioco incessante di pause e di conversazione, di luce e di ombra, di ripetizioni di piccole frasi, tutto un ronzio confuso, che potrebbe dare allo straniero l' impressione ch'è entrato, per sbaglio, in un manicomio. Eppure in Russia questo dramma produsse tanto effetto che quando morì l' autore, fra gli infiniti telegrammi mandati alla sua vedova, ve n' erano parecchi firmati le *Tre Sorelle*, in cui si esprimeva un profondo rammarico per la morte di colui che aveva saputo così bene descrivere l'infelice sorte delle tre orfanelle.

Nel *Giardino dei ciliegi*, il grande, l'unico successo dell' ultima stagione dei teatri russi, Tchekhov ha cambiato sistema, ha tralasciato le lamentele, le dissertazioni filosofiche, ed è tornato alla maniera d'Ostrovski. La signora Rancoskaia e suo fratello Loride Gaey non posseggono più che un giardino di ciliegi, celebre in tutto il paese. Sono due dissipatori, ciascuno alla sua maniera. Rovinata dal marito, appena rimasta vedova seguì un amante a Parigi dal quale fu abbandonata, e allora le prese la nostalgia dei suoi ciliegi, e tornò in Russia, dove trovò il fratello più che mai ingolfato nei debiti. Il giardino dei ciliegi è messo in vendita da chi gli prestò denaro. Quel luogo incantato vede partire i suoi antichi padroni, ma non parte il vecchio servo di famiglia. Egli non se ne andrà: oramai le gambe e le braccia non gli servono più. Inutile cercare altro lavoro. E muore solo, abbandonato, in mezzo al giardino, mentre da lontano si sente il rumore dell' ascia che abbatte i primi ciliegi, poichè il nuovo padrone distruggerà il giardino per erigervi case di reddito. Tchekhov è in questo dramma veramente grande.

Gorki, che negli anni scorsi ha scritto l'*Albergo dei poveri* (*Na-Dniè*, *Bassi fondi*, in originale), poi *I piccoli borghesi*, ha fatto rap-

presentare ultimamente *Gente in villeggiatura* , ma senza ottenere un gran successo.

Inutile parlare di Naidenov, Feodorov, Frakhtenberg, Raffalovitch e del principe Bariatinski. Essi sono freddi imitatori d'Ibsen, Maeterlinck ed Hauptman e nessuno dei loro lavori si è ancora imposto all'ammirazione universale.

Concludendo, il teatro russo ha fatto grandi progressi; per qualche lato, quello della verità, tiene il primo posto; ma è un teatro ancora povero, che non potrebbe reggersi, se non gli dessero un valido aiuto le traduzioni.

A Londra, la stagione fu un po' migliore di quella dell' anno passato, veramente disastrosa. Non vi si rappresentarono grandi lavori, ma almeno ce ne furono dei buoni. Giovani autori presero risolutamente il posto di alcuni fossili che non facevano che ripetersi.

Pinero fece rappresentare *A wife without a smile* (Una moglie senza un sorriso) che ha fatto il fiasco che si meritava, non senza aver provocato una specie di scandalo. Imaginate la *Nuova Antologia* o, meglio, la *Rassegna Nazionale*, che pubblicasse un racconto pornografico, o Giuseppe Giacosa che scrivesse *Le pillole d'Ercole*! La parte principale nella nuova commedia di Pinero è fatta da un sofà collocato al piano superiore. Al sofà è attaccato un filo comunicante col pianterreno. Dalle vibrazioni di questo filo si capisce ciò che fanno sul sofà le giovani coppie che per un pretesto o per l'altro vi si seggono sopra. Al pianterreno le oscillazioni dell'*erotometro*, cioè del filo rivelatore sono studiate minutamente dalla gente avida di pettegolezzi...

H. A. Jones ha scritto *The Chevaleer* : storia d'un saltimbanco, che si trova in mezzo ad un intrigo, di cui nulla capisce, ma che però sfrutta. Un innocente ricatto che non ha commosso il pubblico, e così la commedia è caduta.

Due buoni autori si palesarono: lo scozzese J. M. Barrie e l' irlandese Bernard Shaw. Questi, specialmente, ha avuto fortuna. Un teatro londinese, il Court, ha messo unicamente in scena o quasi, le opere vecchie e nuove di lui. Shaw diventò di botto l'autore a la moda, l'oracolo dei saloni, l'idolo delle donne eleganti, il « maestro » della gioventù accademica. Si è potuto vedere, alla rappresentazione di una delle sue ultime commedie, nella stessa fila di poltrone, cinque ministri e due membri influenti dell' opposizione.

L'austera *Edimburgh Review* ne pubblicò il ritratto, ciò che equivale alla canonizzazione dell' autore... La giovane America lo ha adottato con un vigore tutto americano e alcune traduzioni delle sue opere furono accettate dai dirigenti dei teatri tedeschi, ottenendo con esse più che discreti incassi. Finora non mi consta che esistano traduzioni in italiano o in francese.

Spiegare Bernard Shaw ai lettori italiani mi pare cosa alquanto difficile, tanto egli è poco « latino ». Anzitutto la sua opera solleva una questione che non interessa soltanto il teatro inglese. Quale dei due tipi d'autore drammatico dobbiamo preferire: l'uomo fertile in idee che sceglie il teatro come il miglior mezzo per esprimerle, non per una predisposizione innata a « far del teatro », ma semplicemente perchè la scena gli offre il mezzo più diretto, più popolare, più efficace di comunicare le sue idee al prossimo; oppure l'uomo di teatro che possiede il dono di scrivere commedie, l'uomo che ha saputo acquistare l'arte speciale d'esprimersi secondo le regole della professione drammatica, ma che forse non ha nulla di speciale, nulla di molto importante da esprimere? È evidente che la nostra scelta deve aver luogo secondo certi limiti. Un autore può possedere tanta poca tecnica che non giungerà mai a persuadere il pubblico ad ascoltare le idee che egli gli presenta, qualunque sia il loro valore. D'altra parte la maestria tecnica, per perfetta che sia diventa vana quando nessuna idea l'accompagna. *Chimaera combinans in vacuo*! Bernard Shaw non è un drammaturgo nato: è un iconoclasta nato. Pretende che gli uomini non possano *vedere*, e nella sua qualità di essere unico che, fra gli inglesi, abbia una visione chiara e precisa, tenta di strappare i veli coi quali essi si ostinano a coprire la realtà e di sostituire i veri nomi delle cose ai falsi che non servono che ad ingannarci continuamente. Tentò tale impresa, servendosi del romanzo, dell' opuscolo, della parola, dell' articolo di giornale. Ora crede che il dramma gli sia più utile nella sua crociata, essendo il dramma lo strumento più efficace di propaganda intellettuale. L'elemento drammatico in sè è nulla o quasi nulla per lui. Ciò che lo appassiona è la distruzione dei falsi ideali o, come dicono i discepoli di Nietzche, la « sovravalutazione dell'ideale morale ». Afferra le bolle di sapone della vita, i luoghi comuni, le formule, le rodomontate simili ad otri pieni di vento, le vane convenzioni ed i falsi sentimenti, tranquillamente vi spinge la sua spilla e la vescica si sgonfia con un crepitìo. Il gioco viene eseguito con un brio straordinario e con quello spirito che non è mai mancato agl'irlandesi. Vi si unisce pure il sentimento di ciò ch' è

giusto. I suoi lavori hanno una dialettica delle più oneste. I suoi interlocutori affrontano qualsiasi delicata discussione, senza mai far torto a nessuna delle due parti.

Ed è così che in *John Bull's other Island* — lavoro sull' eterna quistione irlandese — rende giustizia tanto alle buone qualità come ai difetti degl'inglesi e degl'irlandesi. Irlandese egli stesso, Shaw può permettersi di criticare i suoi connazionali più di quanto potrebbe farlo un inglese.

Ho detto che erano le idee e non l' intreccio che guidavano la maniera di scrivere del Shaw; e sono le idee che reggono il suo *Man and superman* (Uomo e superuomo). Le dottrine di Schopenhauer e di Nietzche forniscono le idee di quest'opera. In prima linea noi vi troviamo il concetto schopenhaueriano che l'amore non è che un tranello della natura per raggiungere il suo scopo ch'è la propagazione della razza. La donna non è che l'istrumento della maternità e per raggiungere questo fine ella va, come un cacciatore, alla conquista dell'uomo ch' è la sua preda senza difesa. Fedele a questa dottrina, l' eroina di Shaw perseguita il suo eroe durante tutto il lavoro, con un'incoscienza ch' è in una volta innocente e sfrontata.

L'altra idea essenziale — famigliare in Nietzsche — è che il tipo d'umanità superiore, il superuomo, è l'uomo che sa ciò che vuole e che, respingendo tutte le convenzioni e le regole della morale tradizionale, va diritto al suo scopo. Perciò l'eroe e l'eroina personificano due egoismi devastatori, quello del maschio e quello della femmina.

Ad una scuola ben diversa appartiene Barrie, un altro autore che ha molti ammiratori. Egli rappresenta la dolcezza, la tenerezza femminile. In lui nessun pensiero grossolano, niente cinismo, niente frivolezza. Il suo ultimo lavoro, tanto applaudito nella scorsa stagione a Londra, è intitolato: *Alice sit by the fire* (Alice siede presso il fuoco), dal nomignolo dato all'eroina nell'intimità familiare.

Una giovane signora dabbene passa la sera nascosta dietro un paravento, in un salotto di scapolo. La madre di lei viene a saperlo e dubita della sua onestà. Invece è la figlia che dubita della onestà della madre, essendosi fitta in mente che la madre quella notte doveva venire a visitarvi lo scapolo! Questi continui sospetti dan luogo a scene deliziose. Lo spettatore s'interessa agli scrupoli esagerati di Alice, la quale, troppo innocente, troppo poco pratica del mondo, poichè non è mai uscita dal suo guscio (e di lì il suo nomignolo) dà corpo alle ombre e sospetta sempre il male, quel

male di cui ha udito parlare sommessamente in collegio e di cui, da maritata, ha letto in qualche romanzo.

Oltre ad *Alice*, Barrie ha fatto rappresentare quest' anno *Peter Pan*, delicata fantasia sulla fede ingenua dei bambini in tutto quello ch'è miracoloso. Nessun autore inglese vivente penetra più di Barrie nel cuore dei bambini e ne sa descrivere più soavemente i moti dell'anima.

Un altro romanziere—Barrie ha scritto pure ottimi romanzi—si è dato al teatro; egli è W. W. Jacobs. Quest'umorista si è dedicato allo studio del pubblico basso, che frequenta le taverne di Wapping e di Limehouse, e specialmente dei piloti, dei battellieri che navigano sul Tamigi. C'è da sganasciarsi dalle risa, assistendo alla sua commedia *Beauty and the Barge* che si potrebbe liberamente tradurre per *Amore in barchetta.*

Un'altra buona commedia allegra è quella di Carton, *Il signor Hopkinson.* Non vi manca lo spirito di buona lega, la vera vena comica. Essa e la precedente furono due grandi successi, artistici e finanziari. E un gran successo — ma solo di cassetta — fu pure il dramma di Alfredo Sutro, *The Walls of Jericho* (Le mura di Gerico). Finora Sutro era conosciuto principalmente per le sue traduzioni di Maeterlinck. Ed ora quale contrasto tra un uomo che si credeva imbevuto d'idee e l'autore di una produzione che pare scritta apposta per entusiasmare i portinai!

⁂

Dacchè abbiamo parlato degl' inglesi, parliamo — il più brevemente possibile — dell' arte drammatica agli Stati Uniti, e parliamone... per biasimarla.

In quella regione, così ricca d'industrie, regna una povertà grandissima in fatto di lavori originali. Non si sa che tradurre, copiare, raffazzonare. L'arte drammatica non è che una curiosità, un divertimento qualunque. L' americano non vuol meditare quando va a teatro. Vuol ridere, o, tutt'al più, commuoversi, come alla *Capanna dello zio Tom* di cui tutti gli anni si fa una fortunata esumazione. Nella stagione scorsa ebbero un grande successo una commedia di Clisdefitch, che in fondo non è altro che una libera traduzione del *Viaggio del signor Perrichon*, e la *Bohème*, rimaneggiata sul romanzo di Murger. Poi si rappresentò *Frilby* di Gillett; i *Concorrenti* di Paolo Potter che non sono che un impasto di *Mademoiselle Fifi* di Maupassant e dell' *Odio* di Sardou; *Shennandoah* di Bronson Howard, collana d'episodi della guerra dell' indipendenza e che si

replica da parecchi anni, per modo che a quest'ora ha reso più di sei milioni; *Margaret Fleming,* di Herne, buon lavoro in mezzo a tanta mediocrità; *Sotto il becco di gaz* di Augusto Daly, dove si vede in scena una vera locomotiva: questo è il *clou* che fa andar in sollucchero gli spettatori americani; *Lena Kleschna* di Mac Clernon.

Il pubblico americano s' interessa moltissimo alle *tournées* delle compagnie estere, le quali gli fanno sentire le principali novità dei teatri francese, inglese, tedesco, italiano, russo e norvegese. Ecco perchè non ha tempo e voglia d'incoraggiare l'arte nazionale.

Ma se l' arte è bistrattata, non così gli attori. In nessuna parte del mondo gli artisti comici sono tanto retribuiti come negli Stati Uniti. E dire che molti di essi debbono la loro celebrità ad un solo lavoro.

Giuseppe Jefferevn rappresentò 5000 volte *Rip* guadagnando dieci milioni: Lotta ne guadagnò quindici e Maggie, Mitchell, Russell e Murphy hanno realizzato certamente un patrimonio dai sei ai dieci milioni ciascuno.

I comici hanno fondato a Nuova York il Lambo-Club, che è il luogo di riunione di tutti gli artisti drammatici. Questo circolo che è di un lusso enorme e di proporzioni maestose, costò somme enormi.

Gli artisti più celebri che oggidì recitano negli Stati Uniti sono Forest, Edwin Booth, (fratello dell'assassino del presidente Lincoln e ch'è un notevole interprete di Shakespeare); Richard Mansfield, acclamato in *Cirano* e nel *Misantropo,* rappresentato quest'anno per la prima volta a Nuova York, Gilded Fool, Goodvin, Nat, Crane, Sothern ecc.

Fra le donne citiamo le signore: Annie Russel, Isabel Irving, Cameron, Drew, miss Maud Adams, che solleva costantemente l'entusiasmo nel *Come vi piace*, in cui è una Rosalinda ideale.

Giri artistici a base di grande *rèclame* fanno diventare questi artisti alte personalità. Il movimento drammatico americano consiste sopratutto in queste *tournées* in cui si rappresentano, insieme alle produzioni nazionali, anche quelle delle altre nazioni.

Se Roma piange... Vienna non ride, in fatto di successi drammatici. L'anno è trascorso senza che al Burgtheater—il quale gode ancora la fama di essere il primo teatro tedesco di prosa — si sia rappresentato qualche nuovo capolavoro.

È vero che in quest'epoca di radicalismo letterario, un teatro imperiale si trova spesso in una situazione delicata, sopratutto dovendo rispettare le suscettibilità della Corte d'Austria, dove regna ancora

l'etichetta spagnuola. Il direttore di questo teatro ha una quantità di precauzioni da prendere, numerose difficoltà da sormontare. L'anno scorso fu il bel lavoro di Gerardo Hauptmann, *Rosa Berndt*, che si dovette sacrificare ad alte influenze. Dopo essere stato rappresentato parecchie volte con un vivo successo, scomparve improvvisamente dal cartellone. Alcune signore della Corte avevano trovato l'argomento troppo ardito e il direttore del Burgtheater non ebbe il coraggio di opporsi ad una misura che privava ingiustamente il pubblico d'un' opera che aveva applaudita ed adottata. Si vede che *il teatro delle piccole contesse*, come lo chiama il popolo viennese, è sorvegliato da vicino...

*Die Vehme*, una commedia anonima, il cui autore si dice sia uno dei più grandi banchieri di Vienna, il quale in grazia d' un alto appoggio riuscì a forzare le porte del teatro di Corte, cadde in modo disastroso.

La *Maskerade* di Fulda attenuò la cattiva impressione. Fulda possiede al più alto grado il talento dell'assimilazione. È un traduttore stupendo. Ma lo spirito degli altri è qualche volta pericoloso. E difatti quando Fulda compone non può mai scansare certe reminiscenze. Si compiace di riprendere temi trattati da scrittori vigorosi e svolgerli con una salsa conveniente a tutti i gusti. Così in questa *Maskerade* che ricorda *Les affaires sont les affaires*, lo spettatore trova molte cose di suo gusto ed applaude.

Dopo la commedia di Fulda venne quella di Otto Ernst, *Bannermann* e fu pure applaudita. L'Ernst è il tipo d' autore previdente, sollecito di dire al pubblico ciò che questi desidera di sentire; è il tipo dell'autore compiacente, il quale subordina i suoi caratteri di personaggi agli effetti di scena, ai procedimenti, agli artifici, ed alle parti, che ciascuno degli attori gli chiede... o gli impone.

Al *Bannermann* seguì *Traumulus*, di A. Holz, un altro lavoro in cui primeggiano gli studenti, diventati di nuovo alla moda dopo il colossale successo di *Eidelberga mia!* Holz che dieci anni fa passava in Germania pel profeta del naturalismo, pel rivoluzionario implacabile che non temeva di rovesciare la letteratura, è rientrato oggidì docilmente nell' ovile. Il pubblico viennese fece al transfuga solo mediocri accoglienze. E fischiò il dramma di Erich Hartleben *Albero verde dell' usignuolo*, perchè anche in esso, per tre atti filati non si fa che inneggiare alla birra e agli studenti. Hartleben, che già era malaticcio, ebbe il colpo di grazia da questo fiasco, e ne morì quindici giorni dopo!

La stagione al Burgtheater si chiuse splendidamente colla ripresa del capolavoro d'Anzengruber, *Der Gewissenswurm* (L'assillo della coscienza). A proposito, come mai i lavori d'Anzengruber non vengono tradotti in italiano?

Al Volkstheater si rapprentarono tre lavori che meritano d'essere ricordati. Il dramma *Frati del San Bernardo* si svolge in un chiostro. Il suo autore, Anton Ohorn, è un prete che al tempo della proclamazione del dogma dell' infallibilità, abbandonò l'abito che la sua coscienza non gli permetteva più di portare. Questa battaglia tra una convinzione nuova e la paura, l'angoscia di rinnegare tutto un passato di abnegazione, di sottomissione, di pace profonda, costituisce tutto il dramma. Sul principio, la censura di Vienna non lo aveva permesso. Ma più tardi si convinse che l'autore non sfoggiava nessuna tendenza politica od antireligiosa. Pretendeva soltanto di esporre un caso psicologico, la storia di una vita vissuta. Il dramma ebbe un successo superiore ai suoi meriti, poichè, tranne una nobile semplicità e un puro accento di verità, non vi si scorge nessuna delle qualità necessarie ad un dramma ben concepito. I caratteri sono nulli; numeri di cella e non uomini. Ma attraverso a ciò si sentono i battiti d' un cuore torturato; si vedono, pallidi e silenziosi, passare i monaci nelle loro vesti ondeggianti quali anime enigmatiche, tutte frementi al soffio di Dio. Il pubblico dimostrò di preferire, per una volta tanto, la sincerità e l'arte alquanto ingenua alla tecnica sapiente del gran drammaturgo.

Gli *Anelli d'una catena*, di Heyermans, svelano il substrato della vita di famiglia; lo spaventevole egoismo degli esseri i quali uniti fra di loro da vincoli di sangue, diventano feroci quando una questione d' interesse materiale li divide. Vi si vedono tipi di borghesi come solo sa dipingerli Gorki. Il pubblico applaudì a questa satira, diretta specialmente contro la santità del focolare domestico.

Dopo Ohorn, il ribelle del chiostro, ecco Borckhardt, il ribelle burocratico. Funzionario di Stato, consigliere di Cassazione, diede improvvisamente le sue dimissioni non sapendosi più piegare allo opportunismo, necessario anche nell' amministrazione della giustizia.

Fu questa battaglia tra la solidarietà professionale, lo spirito di corpo e il risveglio d' una coscienza giusta e delicata che Burekhardt ha drammatizzata. Il *consigliere Schrimpf* è un seguito di scene riallacciate le une alle altre in un modo alquanto sconnesso. I segreti della burocrazia, l'ingranaggio intimo di essa, sono presentati

con una verità sorprendente. Il pubblico non cessava di applaudire alla caricatura di alcuni noti funzionari.

Altre novità, ma esse pure prive di vitalità, si ebbero al teatro della Josephstadt, al Raimundtheater — destinato specialmente alle commedie in cui si discutono questioni..... municipali — al Theater an der Wien.

In quest' ultimo teatro — che si può paragonare al teatro Antoine di Parigi — si rappresentano lavori a tesi, assai arditi, che impressionano ma che non lasceranno traccie, perchè ripetono il loro interesse non dall'arte vera, universale, ma dai problemi dibattentisi attualmente a Vienna, dalle sferzate dirette contro qualche provvedimento austriaco, contro qualche legge ostica al popolo.

A Berlino le sorti della drammatica non furono, nella scorsa stagione, migliori di quelle di Vienna, anzi furono peggiori. Nel maggior teatro, il Deutsches Theater, l'unico, il vero successo fu ottenuto dalla ripresa dei lavori dell'Anzengruber, del quale ho parlato a proposito dei teatri di Vienna.

La popolazione berlinese, benchè certi vocaboli e certe frasi del poeta popolare austriaco le siano incomprensibili, va pazza per l' onda di poesia che irrompe dalle scene piene di soavità e di dolcezza.

Al teatro di Lessing non si ebbero novità notevoli, e si rappresentarono le stesse produzioni già accennate parlando di Vienna.

Hauptmann si limitò quest' anno a darci un rifacimento di *Florian Geyer*, il dramma della rivolta dei contadini tedeschi; dramma senza eroi, senza azione interessante, che era già stata fischiato nove anni fa, malgrado la sua lingua, magnificamente arcaica, e la pittura magistrale di tanti personaggi secondari. Poi lo stesso Hauptmann fece rappresentare, con discreto successo, *Elga*, un bozzetto vigoroso, di poche scene, imitato da una novella di Grillparzer.

L'ultimo lavoro di Sudermann, *Pietra fra pietre*, fu una delusione per i numerosi ammiratori del valente drammaturgo. Egli ha voluto dimostrare che un uomo per quanto avvilito può sempre riabilitarsi. Quest' uomo è Iacob Riegler, un reduce dalla prigione. Egli è stato condannato dai giurati per assassinio, mentre avrebbe dovuto essere soltanto condannato per omicidio compiuto per eccesso di difesa.

Uscito dal carcere viene sfuggito da tutti come un assassino e subisce, avvilendosi, un lungo martirio senza nemmeno cercare di dar

spiegazioni, di giustificare l'errore di cui è stato vittima. Ora questo è il punto debole della commedia perchè l'odio e il disprezzo, in fin dei conti, lo vuole egli stesso; s'egli parlasse subito, tutto sarebbe finito. Il Sudermann invece vuole che la rigenerazione del condannato avvenga per opera dell'amore. Ma per questo errore la commedia è caduta, non ostante gli sforzi del grande attore Bassermann.

Piacque, invece, poche settimane fa, la nuova commedia in due atti del conte Kegserling, *L'avventura di Benigna*. L'azione ci trasporta nel 1848.

Uno studente, ferito mortalmente sulle barricate, viene trasportato nella casa di un nobile, la cui famiglia professa tutta idee antiquate e reazionarie, tutta, meno una figlia, Benigna, la quale soffoca in quell'ambiente chiuso, tetro e freddo, ed ha bisogno di luce e di calore.

Essa è presa d'amore e di pietà per il povero studente, ma neanche questi l'aiuta ad uscire dall'odiato ambiente, che anzi ve la respinge e muore invocando Teresa, la fanciulla del popolo da lui amata.

Negli altri teatri non si ebbero che riproduzioni di commedie straniere. Le *pochades* parigine ottennero un esito clamoroso. Le rappresentazioni di Eleonora Duse e di Sarah Bernhardt segnarono un trionfo completo negli annali drammatici berlinesi.

*

Dopo questa rapidissima scorsa attraverso i teatri russo, inglese, americano, austriaco e germanico, fatta colla scorta di valorosi critici come Delines, Walkley, Grau, Zuckerkandz, Mauthner, possiamo ben dire che l'arte drammatica non ha acquistato, durante i primi nove mesi del 1905, nessun vero capolavoro, di quelli che s'impongono tanto per la profonda concezione come per l'abilità della tecnica.

Abbiamo visto che nelle cinque nazioni i più grandi successi li ebbero i lavori vecchi.

A Vienna e Berlino Schiller riportò nuovi trionfi, come se la sua produzione datasse da ieri! Shakespeare e Ibsen figurano in questi giorni, a Londra, in due teatri, come a Pietroburgo il 1° ottobre si andò in sollucchero per la ripresa d'un dramma d'Ostrowski, che fu il vero fondatore del teatro russo. Speriamo che il 1906 trascorra più fortunato pel teatro drammatico. Abbiamo buoni indizi: i più grandi autori moderni hanno consegnato nuovi copioni alle compagnie drammatiche del loro paese, o, almeno, ne hanno annunziata prossima la consegna. Venisse pure un' inondazione di capolavori!..

**Federico Musso**

# La " Drammatica Compagnia di Roma „

## PRIMI PASSI E PRIMI OSTACOLI

Attorno all' iniziativa della Drammatica Compagnia di Roma, si sono levate le solite grida che sollevano in Italia tutti i nobili tentativi di organizzazioni artistiche. Grida di sdegnose disapprovazioni, di compatimenti, di paure, che ancora una volta il nostro almo natio paese possa subire l'affronto d' una sconfitta in fatto di creazione stabile o semistabile d' un teatro drammatico nella capitale. Una vera fiamma d' amore per il decoro del patrio loco! Altre grida pur si sono udite, ma con diversa intonazione, generanti e diffondenti suoni ottimistici o presso a poco. Il campo si è diviso in fautori di guerre e di paci. Si è, insomma, avuto quanto si attendono le apparizioni di cose serie. Certamente, Eduardo Boutet e i suoi sostenitori prevedevano queste opposte grida, e l' omaggio non è mancato alla loro aspirazione legittima! Un esame delle varie voci, forse, non sarà inutile fare. È bene perciò entrare subito in argomento.

Le grida contrarie sono partite dal ristretto *ambiente* delle manipolazioni affaristiche del nostro teatro di prosa; le altre, da quanti hanno criterii e vedute larghe di arte e sensi e cuori di artisti. Ciò basterebbe per donare la tranquillità a chi si è accinto alla difficile prova, ma non è così. Le grida dell' *ambiente* anzi indicato smarriscono, turbano, feriscono gli attori; imbarazzano gli autori. Poichè, una drammatica compagnia dei nostri giorni non può nudrire soltanto il suo repertorio di capilavori caduti nel pubblico dominio, è necessario che si rivolga agli scrittori moderni o ai loro aventi causa, come si dice in diritto; in una parola, che si rivolga alla proprietà letteraria privata. E poichè la produzione contemporanea ha bisogno specialmente di interpreti giovani, una drammatica compagnia nuova deve per forza rivolgersi ad essi. La lotta s'impegna

appunto per obbedire a queste due necessità: ed è lotta accanita e non senza pericoli. Aggiungete poi un dato di fatto. Alla testa della compagnia dell' «Argentina» è stato assunto Eduardo Boutet, un vecchio critico di teatro, che ne ha dette di cotte e di crude contro attori e contro autori. Il fine cui ha sempre mirato, questo tipico e pungente scrittore, è stato d' elevazione, d' amplificazione del concetto dell' arte, nei riguardi di chi la produce e in quelli di chi la interpreta e vivifica: nessuna guerra preconcetta alle persone, ma invocazioni, forse brutali, perchè bene si intendessero i doveri derivanti dalle privilegiate missioni. Siccome l' umanità è l'umanità, e le ferite, quando non sono guaribili entro il quinto giorno, lasciano tracce, così, in giro al nuovo direttore, che lascia la penna militante per trarre in atto tutto quanto ha pensato e scritto, non poteva di primo getto non formarsi un' atmosfera di piccole ire, di deboli rancori, d' interessate diffidenze. Quindi, se d'ordinario tutte le iniziative producono avversità virtuali, nel caso in esame, quella di Roma ha prodotto, insieme ad ingratitudini, stimoli di vendetta, e peggio.

Boutet e i suoi sostenitori dovevano guardare bene in faccia alla situazione, e pare che questo abbian fatto e facciano con lodevole fermezza e serenità. Gridi chi vuole: L' «Argentina», come sede di una drammatica compagnia romana, con tutte le naturali prime manchevolezze e tutti i tenaci propositi di avvisare scientemente a tutti i mezzi per provvedere alle logiche modificazioni, è un fatto compiuto! Ciò hanno inteso alcuni spiriti liberi tra critici, autori ed attori; ciò ha inteso Roma che è lieta di recare, con i proprii abitanti, il contributo di forza e di sostegno alla sua compagnia. La gran parte della stampa locale e di fuori, Roberto Bracco, Marco Praga ed altri illustri autori, Giacinta Pezzana, Ferruccio Garavaglia, Evelina Paoli ed altri bravi artisti, animosamente, hanno risposto all' appello loro rivolto, non con uno dei soliti programmi di parole, ma con un programma d' inviti, che si può dire di fatti, fronteggiando con onesta indipendenza la misera scaramuccia, non sempre confessabile, sollevata nell' *ambiente* per intimorire autori ed attori, rendendosi simpaticamente forse miraggio di attacchi volgari e proditorii, meritando la lode che la gente per bene ha la rara soddisfazione di poter dedicare ai veri e forti benemeriti.

In un istante si è visto, o si è creduto di vedere, che la scaramuccia dell'*ambiente* s'imponesse alle direttive della compagnia romana, e le distraesse dal cammino tracciato alla loro naturale destinazione. Infatti, si è detto di ricerche compiute per ottener stelle

di prima grandezza, per intonare ad esse, alle loro speciali attitudini o preferenze, tutto un repertorio di drammi e di commedie. A ciò sarebbe seguito il mercanteggio dei lavori tali o tal' altri, del tale o tal'altro proprietario. Così, distribuite le biade, le bestie soffianti nel fuoco della scaramuccia in questione avrebbero avuto il loro nudrimento, e tutto, compagnia e repertorio, quindi, dall'*ambiente*, esso stesso mistificato, sarebbe stato ritenuto ben ideato e ben condotto; ma l'arte, quella che noi chiamiamo *arte d'insieme* e che è la vera e la sola che ha ragion d'essere nel teatro, la quale, con la costituzione della compagnia stabile o semistabile di Roma, sperava, credeva, o forse, contava addirittura di fare un passo avanti, fidando sopra una nuova sincera affermazione, avrebbe, invece, fatto parecchi passi indietro, per lasciare libero il campo ad un'altra speculazione teatrale, organizzata per l' arricchimento di poche borse, quelle per cui tutte le iniziative di teatri stabili tra noi, più che vittorie, han preparato e compiuto errori di estetica e fallimenti di finanze. È stato un istante d' incertezza, che però non ha avuto seguito. Fortunatamente!

La compagnia di Roma, come vogliono le naturali leggi del teatro, non asservite a solo scopo di lucro, deve cementare la buona semenza della *fusione rappresentativa*, del concorso di tutte le forze *alla integrazione dello spettacolo teatrale*; deve, in una frase umile ma franca, *fare dell'arte*, come poche, pochissime compagnie drammatiche possono fare sul serio tra noi. Ciò non nuoce al valore eccezionale dei nostri grandi artisti, sempre quando costoro, ben pochi davvero, sappiano contenersi nell'orbita d'una rappresentazione artistica. In Italia vi sono esempii di questo genere. Vi sono artisti possenti che sanno rinunziare a facili e volgari effetti, a momentanei briachi plausi di platee incoscienti, per mirare verso una mèta di decoro artistico alta e solenne. La Drammatica Compagnia di Roma, che può farlo, deve segnare l'inizio anche tra noi, ch'esiste un organismo teatrale per rendere possibili saggi sapienti d' arte impersonali, liberi di transazioni sceniche a beneficio di cose o di esseri abili o privilegiati, diretti verso conquiste nobili di trionfi di arte superiore a tutte le adattazioni e mistificazioni di questo basso mondo. Solo con questo programma di lotte bene segnate, ma tanto forti quanto semplici, una iniziativa d'arte teatrale, fatta per rendere servizio unicamente a sè stessa, può sfidare tutti gli ostacoli che voglionsi ergerle contro, e muovere ad assicurarsi una ragionevole esistenza e una vittoria, che una volta raggiunta, resterà immortale!

**Gaspare di Martino**

# Il primo Melodramma

I parmigiani (ed io son tale) dovettero non poco alla piccola, ma gloriosa, terra di Correggio, del limitrofo ducato di Modena. Senza contare due de' loro signori medioevali, non ottimi questi, Giberto ed Azzo, l'amico del Petrarca, appartenenti a quella famiglia principesca, che diede il famoso Niccolò, marito di Cassandra di Bartolomeo Colleoni e autore del *Cefalo*, primo vero dramma pastorale, astraendo dall' *Orfeo* del Poliziano, rappresentato a Ferrara il 21 gennaio 1487 e che diede il tono all'*Aminta* del Tasso e al *Pastor fido* del Guarino, e l'altro Giberto, che fu sposo alla celebre Veronica Gambara; gli dovettero due illustri artisti, e cioè: Antonio Allegri, pittore, e Claudio Merlotti, detto Merulo, musicista.

Dell' Allegri, il pittore rivaleggiante con Raffaello e Michelangelo, non è qui luogo a parlare, poichè è la musica, non l'arte grafica, cui è rivolto esclusivamente il mio pensiero. Parlo, per conseguenza, soltanto del Merulo che, nato a Correggio l' 8 aprile 1533, ossia: appena un anno prima che quell' altro suo sommo conterraneo morisse, dopo aver compiuto i suoi studii col francese Menon e con Gerolamo Donati ed essere stato organista, prima, a Brescia, e poscia, nella cappella di san Marco, a Venezia, fu chiamato, nel 1586, a Parma, dal duca Ranuccio I Farnese, per occuparvi i posti di organista di corte e della chiesa della Madonna della Steccata. Il Merulo morì a Parma il 4 maggio 1604 ed è sepolto nella chiesa di San Claudio. Egli fu uno de' più illustri musicisti del suo tempo, poichè, insieme ai veneziani Andrea e Giovanni Gabrieli, seppe iniziare un nuovo periodo musicale. A lui si debbono moltissime composizioni per organo che «sono preziosissimi monumenti dell'arte e si elevano dagli altri lavori de' suoi contemporanei; ricercari da cantare; canzoni alla francese; toccate d' intavolatura; mottetti ed, in particolare, quattro volumi di madrigali a tre, quattro, cinque

voci. Queste sono forse le più belle creazioni del genere e, si noti bene, « formarono la base del moderno canto figurato ».

Ora, allorchè, nel 1574, Enrico d'Angiò, terzogenito di Enrico II, che fu poi terzo del nome, derelinquendo il trono di Polonia, cui era stato eletto, passò per Venezia, onde recarsi in Francia a raccoglierne la corona, resa disponibile dalla morte di Carlo IX, suo fratello; quel doge Alvise Mocenigo, tra gli altri spettacoli allestiti in onore di lui, fece rappresentare *La Tragedia*, che il Merulo aveva musicato in stile madrigalesco su libretto di Cornelio Frangipane e che venne eseguita dalla famosa compagnia dei *Gelosi*, diretta allora da Rinaldo Pettignoni e della quale era principale ornamento Vittoria Piissimi da Ferrara, detta *Fioretta*, che il Porcacchi, parlando appunto di tale rappresentazione, proclamò «unica».

La nascita del melodramma, schietta e genuina creazione nostra, si ascrive al 1594, per dato e fatto, da una parte, della Camerata Fiorentina, con la *Dafne* di Ottavio Rinuccini, musicata dal Peri e dal Caccini e, dall' altra, da Orazio Vecchi, di Modena, col suo *Amfiparnasso*. Io, invece, ritengo risalga a vent' anni prima, ossia: appunto alla *Tragedia* del Frangipane e del Merulo. Che fosse un'opera scenica lo prova incontrastabilmente la circostanza ch' essa venne interpretata da una compagnia drammatica, nè ciò può apparire in contraddizione con la sua natura musicale a chi ricordi come la parte della protagonista nell' Arianna, seconda opera di Claudio Monteverdi, fondatore, può dirsi del melodramma moderno, data a Mantova il 28 maggio 1608, ossia: nientemeno che trentaquattro anni dopo la *Tragedia*, fosse Virginia Ramponi, detta *Florinda*, moglie a Giambattista Andreini, prima attrice della compagnia drammatica dei *Fedeli*, la quale eseguì si bene quella parte che un entusiasta scrisse di lei:

Merti, Florinda, al labbro tuo facondo
Spettatori gli Dei, fiaccola il Sole
Palchi le sfere, Anfiteatro il Mondo!

E, per la musica tanto, giova ripetere quanto ho già detto e, cioè, che lo stile madrigalesco del Merulo formò « la base del moderno canto figurato ». Io sono, quindi, di avviso che il primo rudimento del nostro melodramma si abbia a ricercare nella sua *Tragedia*.

**Parmenio Bettòli**

# Bibliografia

EDOARDO MADDALENA. *Il Metastasio « Dramatis persona »*. Roma, 1906 (Estratto del fasc. di nov. 1905 della *Rivista d' Italia*)

É ora in una certa voga la ricerca intorno agli autori drammatici che subirono, direi, la pena del taglione, furono cioè introdotti essi stessi come personaggi di qualche dramma, più o meno fondato sulle loro avventure. In questo genere di ricerca si è segnalato Enrico Levi, il quale ha raccolte molte notizie intorno alle vicende teatrali... postume dei nostri tre più grandi poeti drammatici: Metastasio, Goldoni, Alfieri. Il Maddalena, colla profonda conoscenza che egli ha del teatro, si trova nel caso di poter fare delle aggiunte all' ultimo di questi lavori del Levi: *Il Metastasio sulle scene*, pubblicato in questa rivista. Il Maddalena estende l' indagine oltre i confini della Italia, e trova il Metastasio fatto *dramatis persona* in due lavori drammatici tedeschi: *Franz Schönthan. Maria Theresia*, e *Joseph Wertheimer. Der Hirtensohn.* Il primo di questi lavori fa addirittura uno scempio indecoroso della verità storica e del Metastasio, che vi è rappresentato con tutta la petulanza e la leggerezza di un qualunque ufficialetto dalla testa vuota. Nel secondo il Metastasio appare nella veste idillica di un opportuno benefattore. La verità storica non è neppur qui molto rispettata, ma almeno al poeta è lasciata in parte l' aureola di persona potente e illustre. Il contenuto dei due drammi, per le parti che riguardano il Metastasio, viene esposto dal Maddalena in una forma briosa, ricca di acute e spiritose osservazioni, che rendono l' articolo di una lettura piacevolissima e attraente.

**M. O.**

Tip. MELFI & JOELE — *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

*Fondatore responsabile* GASPARE DI MARTINO

# GOLDONI E REGNARD

Non sono io la prima a riavvicinare i nomi di questi due benemeriti dell'umanità, che seppero lanciare, attraverso tante malinconie della vita, un getto così perenne, di schietto riso. Già parecchi anni fa il Maddalena, (1) con quella competenza e quel garbo che gli son proprii, riavvicinava il « Giocatore » del Goldoni all'assai più fortunato « Joueur » del Regnard; e da questo parallelo, sobriamente istituito, derivava la certezza che il Goldoni, all'epoca delle sue sedici commedie, conoscesse le opere del commediografo francese, di cui però non si trova mai fatta menzione nelle Memorie, nè in alcun altro degli scritti goldoniani.

Le Memorie del Goldoni, come ognun sa, ci lasciano purtroppo a bocca asciutta su parecchi particolari, che a noi premerebbe molto conoscere. Uno dei nostri più vivi desiderii è certo quello di ricostruire l'ambiente intellettuale, in cui vissero i nostri grandi; ebbene, appunto in far ciò, le Memorie ci aiutano ben poco. Tranne che pel periodo iniziale della sua vita, il Goldoni non ci dice nulla delle sue letture, delle sue simpatie letterarie. Delle sue letture francesi sappiamo ben poco; anzi, a voler parlar chiaro, dobbiamo confessare che la nostra curiosità in questo campo non fa che dibattersi tra due sue dichiarazioni negative. Parlando della straordinaria impressione, che su lui giovinetto fece la Mandragora del Machiavelli, dice di aver desiderato che, salva sempre la decenza, « les caractères puisés dans la Nature eussent remplacé les intriques

(1) Maddalena. *Gioco e giocatori nel teatro di Goldoni.* Vienna 1889. Estratto dal Iahresbericht der Handels Akademie di Vienna.

« romanesques. Mais » egli aggiunge « il étoit réservé à Molière « l'honneur d'ennoblir et de rendre utile la scène comique, en expo- « sant les vices et les ridicules à la dérision et à la correction. *Je « ne connaissais pas encore ce grand homme* » (1). Non sapeva neppure il francese, si proponeva però d'impararlo al più presto. Ecco tutto; non ci è detto poi in che epoca egli riuscisse a intendere un libro francese. Molti anni dopo, già presso al termine della sua carriera in Italia, egli componeva « Lo Spirito di contraddizione »; il titolo era lo stesso che quello di una commedia del Dufresny, di cui il Goldoni dichiara di non aver conoscenza a quell'epoca, e, quasi a provare la verità del suo asserto, dichiara: « Je n' avois pas à « Venise cette collection d'Auteurs François, qui font aujourd' hui « l'ornement de ma petite bibliothèque » (2). Sono queste le due notizie più esplicite che il Goldoni ci dà intorno alle sue conoscenze del teatro francese: notizie negative, e da cui non è lecito trarre nessuna conseguenza, perchè egli poteva benissimo non possedere neppure una commedia, e nello stesso tempo averne letto molte. Certo è da supporre che colla sua dimora in Francia, e col praticare in una società molto più intellettuale che quella di Venezia, egli abbia finito col diventare un discreto conoscitore della produzione drammatica francese; ma di questa conoscenza, sopravvenuta tardi nella sua vita, quando la sua arte era già formata, a noi poco importa. Importerebbe invece moltissimo sapere quali autori egli avesse letto in tempo utile, perchè il suo teatro ne risentisse l' influenza. Ma di questo appunto non sappiamo quasi nulla. L'indagine del Maddalena ci porta alla conclusione molto probabile, che nel 1750 il Goldoni conoscesse del Regnard se non altro il *Joueur*. Ma vi è forse qualche indizio che il Goldoni anche prima di quest'anno avesse letto altre commedie del Regnard. Trovo, per esempio, nel « Cavaliere e la Dama », una delle più coraggiose commedie del Goldoni, una scena (3) che coincide singolarmente con un' altra delle « *Folies amoureuses* » del Regnard. Sulla scena goldoniana io ho richiamata l'attenzione degli studiosi in un mio recente lavoro, perchè trovo in essa una delle prove che il Goldoni abbia diretta la sua opera riformatrice contro il secentismo e non contro la commedia dell'arte per se stessa. Nel Goldoni è una scena a sorpresa; egli, l'accanito propugnatore della naturalezza e semplicità, si lascia

(1) Mém. T. I. chap. X.
(2) Mém. T. II. chap. XL.
(3) La scena II dell'atto II.

andare a una metafora continuata che non istarebbe male nel più rancido e gonfio scrittore secentista! *Flaminio* si consiglia col servo Balestra sul modo di conquistare l'amore di *D. Eleonora*. Egli protesta che non si dirà mai di lui che abbia « attaccata una piazza che non si sia resa ». Ecco dato il leit-motiv (se è lecito chiamarlo così) della metafora, il tema su cui si sbizzarrisce la fantasia del poeta. Balestra entra subito nell'immagine, e afferma che bisogna « dichiarar subito la guerra » cogliendo l'occasione di dare dei curiosi precetti di una strategia affatto nuova. « Convien distribuire « le batterie: qua una batteria di parole amorose, là una batteria « di sospiri, costà un'altra di passatempi, e qua la più forte batte- « ria dei regali. Batti da una parte, batti dall'altra, o di qua o di « là si fa breccia. Allora o che *la piazza si rende a patti, o che il* « *soldato valoroso, prendendola per assalto*, tratta a discrezione l'ini- « mico, lo passa a fil di spada, e *s'impossessa* di tutta la munizione ».

La metafora nel Goldoni si prolunga un po' troppo, e, se non sapessimo che si tratta di una parodia, non sapremmo perdonargliela. Fra le altre cose, FLAMINIO suggerisce: Potresti intimare al capitano la resa.

BALESTRA. Mi dia un poco di munizione e mi lasci operare.

FLAMINIO. Eccoti della polvere d'oro, che vale molto più di quella da schioppo (gli dà dei danari).

BALESTRA. Infatti anche nelle guerre più vere si consuma più oro che salnitro, ecc.

Il servo si lusinga della vittoria; del presidio interno non ha paura, ma lo spaventa il « campo volante » di D. Rodrigo (un rivale) che egli teme abbia « un reggimento d'Ungheri che distruggano le loro batterie » e, dovendo pensare « a qualche militare stratagemma », « Vedrò » dice « se mi riesce di avere la piazza con « *l'intelligenza di qualche subalterno* ». Questo subalterno potrebbe essere « un certo capitan Colombina ». « Se mi riesce di guadagnarlo » continua Balestra « può essere che di notte ci faccia calare il ponte e ci dia l'ingresso per la porta del soccorso. Allora chi si può salvare, si salvi, la piazza è nostra, ed il comandante prigioniero di guerra ».

È una scena curiosa. Il Goldoni si è divertito a sconcertare il suo pubblico, a farlo rimanere perplesso. « Come? Quello che predica tanto la naturalezza si lascia poi andare a simili artificiosità? » avranno pensato gli spettatori... ma dietro una quinta il Goldoni probabilmente rideva dei loro volti attoniti. « Uno che combatte il cattivo gusto scrive di queste scene? E non è tutta una *metafora*

*continuata?* Non se ne sentivano forse a migliaia nelle commedie dell'arte? E valeva la pena di predicare un'arte nuova, per tornare poi subito alle scempiaggini di prima?»

Ma quando Flaminio va via, lasciando a Balestra l' incarico di condurre questa guerra di nuovo genere, Balestra, contento, fregandosi le mani, esclama: «... Questa è stata la più bella scena del mondo. Chi ci avesse uditi, ci avrebbe presi per due commedianti del seicento...»

Ah! Dunque non era che questo? Non si voleva che dare un'altra stoccata al secentismo? Che respiro di sollievo, e che risata dovè prorompere dal petto degli spettatori! Tutto era stato una burla; la metafora non era stata chiamata in ballo che per essere messa in ridicolo, e più la si era fatta apparire goffa e pesante più la stoccata aveva colto nel segno.

Per il suo spirito antisecentista questa scena mi era parso notevole, e vi avevo fermata la mia attenzione; ora mi appare anche più notevole, perchè vedo che è tolta quasi di peso dal Regnard.

Nella commedia «Les folies amoureuses», così lesta e leggiadra nella sua vivacità un tantino sbrigliata, la situazione è presso a poco la stessa: *Èraste* si consiglia col servo *Crispin* sul mezzo di sottrarre *Agathe* alla sospettosa vigilanza del geloso tutore. La fortezza è la casa ben vigilata dove la fanciulla è tenuta chiusa. La metafora guerresca, oltre all'essere meno prolissa, ha più convenienza, perchè pare che *Crispin* torni dalla guerra, stando almeno a quello che ne dice *Èraste* che deve saperne qualche cosa. Anche qui è il servo che fa i piani:

Il faut savoir d'abord si, dans la forteresse,
Nous nous introduirons, par force, ou par adresse,
S' il est plus à propos pour nos desseins conçus,
De faire un siège ouvert, ou former un blocus.

Ed anche lui espone le sue teorie strategiche:

Quand on veut, voyez vous, qu' un siège réussisse,
Il faut premièrement, s' emparer des dehors;
Connaître les endroits, les foibles et les forts.
Quand on est bien instruit de tout ce qui se passe,
On ouvre la tranchée, on canonne la Place,
On renverse un rempart, on fait brèche; aussi-tôt
On avance en bon ordre, et l' on donne l' assaut;
On égorge, on massacre, on tue, on vole, on pille:
C'est de même à-peu-près quand on prend une fille.

Anche *Crispin* è d'opinione che il danaro possa molto in simili assedii, come del resto anche nei veri:

J' aurois, pour le succès assez bonne espérance,
Si de quelque argent frais nous avions le secours:
C' est le nerf de la guerre, ainsi que des amours.

E quando *Éraste* gli dà la buona notizia:

La servante Lisette est dans nos intérêts,

egli risponde pronto:

Tant mieux. Plus dans la ville on a *d'intelligence*,
Et plus pour le succès on conçoit d' espérance.

Che tra le due scene vi siano delle somiglianze è evidente; somiglianze però che risiedono nei tratti generali, e non nei particolari, e che perciò impediscono di pensare che il Goldoni abbia serbato dell'opera del Regnard qualcosa più che una semplice reminiscenza. Nella uniformità dei tratti generali si notano inoltre anche delle discrepanze determinate dalle condizioni stesse in cui si trovano i due poeti. Il Regnard che non fa la sua scena a scopo di parodia è più breve, più sobrio; il Goldoni è più lungo e stucchevole; nè d'altra parte son da far paragoni tra lo stile lesto e spigliato del comico francese e la prosa pesante del nostro Goldoni.

Mi parrebbe dunque di poter affermare che, fin dall'epoca in cui componeva « Il Cavaliere e la Dama » il Goldoni conoscesse qualche commedia del Regnard. Ma possiamo andare anche più lontano con le ipotesi.

Ognuno ricorderà come il Goldoni non isfuggisse interamente neppur lui al contagio dell'imitazione classica, anzi le pagasse il suo tributo col trattar proprio l' argomento che aveva tentato il maggior numero di poeti comici, voglio dire l'argomento dei Gemelli. A volere esser giusti però bisogna riconoscere che « I due gemelli veneziani » del Goldoni ricordano appena i plautini Menecmi: l'intrigo è diverso, e diversi sono tempo, luogo e costumi. Egli poi si dà il vanto di avere introdotto in un argomento così trito una sostanziale diversificazione. « Io ho creduto » egli dice « di poter innalzare sul « fondamento vecchio una fabbrica affatto nuova, e ciò mi venne in « mente sull'osservazione fatta, che in tutte le antiche pariglie i due « Gemelli, oltre al doversi supporre somigliantissimi in tutto l'estrin- « seco della persona, il che è pur nella mia, sono rappresentati d' un « somigliantissimo carattere, o certamente non guari diverso. Mi son « però voluto provare a farli di carattere affatto differenti l'uno dal-

« l'altro, e dar loro nomi distinti. L'impresa mi venne agevolata dal-
« la certa scienza ch'io aveva della straordinaria abilità del bravo co-
« mico Cesare d'Arbes, nel fare il diverso personaggio dello spiritoso
« e dello sciocco, ed ecco quel che mi ha condotto a scrivere questa
« commedia » (1).

Nelle Memorie è anche più esplicito; raccontando la bella figura che il celebre Pantalone d'Arbes faceva nell' *Uomo prudente*, aggiunge che gli premeva di fargli fare una bella figura anche a viso scoperto, recitando cioè senza maschera. « Nel tempo dunque che il Darbes go-
« deva gli applausi per la rappresentazione dell'*Uomo prudente*, io
« ne lavoravo per lui un' altra intitolata: *I due gemelli veneziani.*
« Avevo intanto avuto tempo e comodo bastante per esaminare i
« diversi caratteri dei miei attori. Nel Darbes conobbi due pregi op-
« posti ed abituali nella macchina, nella figura e nell'azione. Ora
« era l'uomo più allegro e vivace del mondo, ora prendeva l'aria,
« i tratti, e i discorsi d'un inetto, di un balordo; queste variazioni
« poi succedevano in lui senza pensarvi, e con la maggiore natu-
« ralezza. Una scoperta di tal sorte mi risvegliò l'idea di farlo com-
« parire sotto questi differenti aspetti in una rappresentazione me-
« desima. Il primo dei due fratelli chiamato Tonino era stato man-
« dato da suo padre a Venezia, e l'altro detto Zanetto a Bergamo
« in casa di uno zio. Il primo era allegro, elegante e piacevole,
« l'altro grossolano e senza garbo » (2).

Parrebbe dunque che l' indole del D' Arbes sopratutto l' abbia spinto a portare ancora una variazione in un soggetto tanto sfruttato; e di questa variazione il Goldoni si dà francamente per l'autore. Ma se io venissi ora a dirvi che la medesima diversità si ritrova nei « Menechmes » del Regnard? Anche qui i due fratelli, tanto simili nell'aspetto da essere scambiati anche dai familiari, sono stati allevati separatamente, anzi l' uno di essi, lo sciocco, crede che l' altro sia morto in guerra, e conta su questa morte per una eredità, e la ritiene una fortuna. Egli è stato allevato in Piccardia, è un goffo provinciale, dichiara di non aver aperto mai un libro, ed espone la teoria che un uomo il quale sappia tirare a volo, bere, e fare la propria firma è più sapiente di Cicerone. Il fratello invece, allevato a Parigi, non è certo una buona lana, ma disinvolto, garbato spiritoso, fatto apposta per rubare il cuore alle donne.

---

(1) Lettere di Carlo Goldoni con prefaz. e note di G. M. Urbani de Gheltof. Venezia. Ongania. 1880. Lettera ad Ant. Bettinelli. Mantova. 1750. p. 28.

(2) Goldoni. *Memorie.* Parte II, capit. I.

In Goldoni come in Regnard questi due tipi opposti vengono a trovarsi per combinazioni diverse in trattative di matrimonio con la stessa persona, la quale ha ben da stupire di ritrovare il suo promesso sposo d'umore e d'abitudini così differenti da un momento all'altro. L'uno di essi, il più spiritoso, è inoltre impegnato per un'anteriore promessa di matrimonio, in Regnard colla vecchia *Araminte*, in Goldoni con la giovine Beatrice. Del resto, nel modo come l'intrigo è piantato, e condotto a fine, non vi è altra somiglianza. La commedia del Regnard si mantiene assai più vicina della goldoniana al modello latino, nel quale in fondo, a guardarci bene, si vede il germe della diversificazione dei due fratelli. L'uno di essi, quello arrivato di fresco nell'isola, è tanto ostile al sesso femminile quanto l'altro vi è propenso; e nell'avversione del primo si riscontrano quei germi di rozzezza e di zoticità che il Regnard accentua moltissimo, portandoli fino quasi alla scimunitaggine: il Goldoni fa poi di Zanetto addirittura un idiota, restituendogli, per trarne maggior partito comico, la propensione per le donne.

Non vorrei trarre dai miei paralleli delle conseguenze esagerate; tuttavia mi pare impossibile che tante coincidenze siano tutte accidentali. Il « Giocatore », il « Cavaliere e la Dama » e « I due gemelli veneziani » ci offrono delle somiglianze palpabili colle opere del Regnard; pure, a prenderle separatamente, si potrebbe per ciascuna di esse credere magari a una coincidenza fortuita; ma prese e considerate insieme, ci lasciano sospettosi.

Si noti che anche pel « Giocatore » il Goldoni tenta di giustificare la somiglianza più decisiva, quella del gioiello impegnato, col dire che il fatto è accaduto proprio a lui; a un dipresso par che si regoli anche in questo caso pei « Gemelli ». Qui è il D' Arbes, che colla sua indole gli suggerisce la diversificazione morale dei due fratelli tanto simili fisicamente... Ora, ci domandiamo, è a noi lecito dubitare di fatti raccontati dal Goldoni con tanti particolari e tanta apparenza di sincerità? E d'altra parte come difendersi dai sospetti? Le somiglianze ci sono, evidenti... come giustificarle? E se il Goldoni fosse un furbo matricolato? Egli era anche avvocato, e un po' avvezzo a far vedere bianco il nero nei processi... Che vi sia qualche macchia nera anche nella sua candida ingenuità? La sua tradizionale smemorataggine basterà poi sempre a spiegare tutte le omissioni e tutte le inesattezze delle Memorie?

**Maria Ortiz**

# IL TEATRO E LA VITA REALE

Facevano da un pezzo le polemiche, talvolta ardenti, talaltra poco serene e disinteressate, intorno al Teatro di prosa. Nel tempo in cui le polemiche si agitavano, su per le riviste e i giornali artistici, si proclamava da alcuni la fine di questa nobilissima forma d' Arte che è il Teatro, laddove da altri , felici quanto facili profeti, si annunziava la nuova fioritura, la nuova primavera dell'arte drammatica, rinnovata dalle moderne dottrine estetiche. S'era in tempi di transizione : l'arte nelle sue varie forme si orientava verso nuovi orizonti, si *umanizzava*, per dirla con una sola parola, per virtù di quelle grandi forze che sono la natura e la verità. Per esse la trasformazione si compiva, o s' era di già compiuta, nel romanzo, nella novella, in ogni altro componimento a base di osservazione obbiettiva ; e parve, allora, che il Teatro non potesse partecipare della nuova vita dell'Arte, e fosse condannato a perire, o a vivacchiare nel ricordo delle glorie antiche ovvero semplicemente passate.

Poichè — si disse — il Teatro è tal forma d' arte che ha speciali esigenze, morali e materiali, il cui appagamento rende necessario il ricorso a tutti gli espedienti del convenzionalismo e dell' artificio , ora che l'Arte vuol essere finalmente libera, ingenua, umana, non può compatire le finzioni sceniche, che sono la negazione assoluta della libertà, della ingenuità, dell'*umanismo*. Si proclamò, così, la morte del Teatro poichè morte erano la tragedia antica, la commedia classica e il dramma romantico.

Ho fugacemente accennato a questa, che è storia di ieri, perchè a me pare che, sotto altra forma, con altri scopi, si facciano ora risorgere le antiche polemiche. Enrico Corradini ha, in questa « rivista », pubblicato un denso articolo, nel quale si scaglia contro la produzione teatrale contemporanea, che si contenta di rader la terra e non tenta i voli su per le vette, che rese accessibili il Genio dei Grandi, da Eschilo a Shakespeare.

Che il Teatro contemporaneo non sia tale da contentare il senso estetico non solo del Corradini, ma di quanti altri, spettatori o lottatori, sognano per esso la gloria, può formare obietto di giusta, quanto melanconica, constatazione, la quale potrà, anche, spronare a far meglio e più alto. Ma, se il Corradini nella constatazione del fenomeno può anche esser nel giusto, sbaglia profondamente — a mio modo di vedere — quando accenna alle cause, per dettare ed indicare il rimedio.

Egli — in breve — afferma che la povertà del teatro contemporaneo è dovuta alla mania del verismo, per cui s'è dato il bando dal Teatro a ciò che rappresentava gran parte della sua forza, alla magniloquenza, sostituendovi un dialogo a brevi proposizioni, a frasi rotte, a punti sospensivi; ed invoca il ritorno al monologo, al dialogo magniloquente, di cui non è povertà di esempi nei capilavori del Teatro antico. Tutto ciò — io credo — costituisce un vero e proprio anacronismo, se non vuol essere un ritorno al buon tempo antico con tutte le conseguenze necessarie; e ci riporta indietro di qualche decennio, al tempo, cioè, in cui le polemiche sul Teatro si accendevano tra i denigratori e gli esaltatori.

Poichè in quel tempo — e mentre le polemiche *pro* e *contra* si agitavano — incominciò l'evoluzione dell'Arte drammatica, e la psicologia passò vittoriosamente, con fortuna e con successo, dal libro al Teatro: e nacque il dramma moderno. Quelle che erano, o che parvero, le espressioni autentiche del passato, e, cioè, del convenzionalismo e dell'artificio, come per l'appunto il monologo e le tirate magniloquenti di non dubbio effetto sul gusto estetico dei nostri nonni, vennero eliminate o ridotte; il dialogo trattato alla stregua della naturalezza e della verità umana; curata diligentemente la messa in iscena, così da concorrere anche con gli elementi così detti di *vita morta*, alla rappresentazione o alla figurazione della vita reale sulle tavole del palcoscenico. Parallelamente venne modificandosi l'arte dell'interpetre, che diventò naturale ed umano nel gesto e nella dizione, poichè si intuì quanto, nel dramma moderno, l'arte dello interpetre dovesse concorrere con l'arte del poeta alla vivificazione

scenica. E — sia qui detto per incidente — là per l' appunto l'arte dell' interpetre, evolutasi anch' essa alle fonti della natura e della verità, ebbe maggior campo, e più opportuno, di esplicarsi, dove il poeta credette di tacere e di sostituire a parole soverchie quegli innocenti e, talvolta, sapienti puntini, contro i quali, ora, il Corradini si scaglia in modo così assoluto ed ingeneroso.

Se furon questi i mezzi opportuni, onde il Teatro venne, a poco a poco, appagando le nuove esigenze, è chiaro che accogliere, senza altro, le esortazioni del Corradini val quanto annullare tutto un periodo di elaborazione, per cui il teatro compì la sua fase evolutiva.

È lecito, allora, domandarsi : son forse mutate le condizioni che resero necessaria quella trasformazione nell' arte del Teatro? Se quelle condizioni perdurano più che mai — come è nel fatto — in che modo il Corradini riesce a conciliare i termini contradittorii? In modo semplicissimo. Egli distingue vita reale e vita estetica, ed afferma che l'arte, dovendo questa contenere , non deve preoccuparsi della vita reale e della realtà della vita. L'arte del Teatro — egli dice — è, deve, anzi, essere letteratura — pena la decadenza — epperò la vita, che l' arte ritrae sarà necessariamente non già la vita reale, ma la *vita letteraria.*

E che cosa egli intende per « vita letteraria » ? Se con questa terminologia — non so se più nuova od equivoca — egli vuol significare che nell' opera d' arte , sia il romanzo o il dramma , la vita reale viene — mi si perdoni la frase — espressa nella sua pienezza ed interezza ideale , a mezzo del sapiente e sottile magistero dell'Arte, forma e contenuto — può ben dirsi che egli affermi giusto. Se non che, interpetrando in siffatto modo la frase , non si riesce a conciliare il ragionamento con l' esemplificazione , che , per virtù di logica , al ragionamento deve esser legata come conseguenza a premessa. Ed infatti : il rammarico che egli manifesta per la scomparsa del monologo , del dialogo , ed in genere , della forma magniloquente nelle moderne opere di teatro, di tutto quello cioè, che venne bandito perchè convenzionale , artificioso e voluto , lascia chiaramente intendere che « vita letteraria » è una nuova frase, coniata per gabellare vecchi sistemi e vecchie teorie. Tutto quello, di cui egli lamenta l'assenza nel dramma moderno — a parte il monologo, che, non di rado, anche oggi ricorre, quanto ridotto anch'esso alla misura più naturale ed alla forma più umana — non è mezzo di espressione della vita reale, ma vera e propria sovrapposizione di elementi fittizi alla vita reale. Poichè io non intendo davvero come si possa pretendere magniloquenza di forma

nel dramma moderno, e quella magniloquenza — si badi — di cui i Grandi lasciarono durevole traccia nelle loro opere, senza manomettere i principii di proporzione e di proprietà, che sono, a buon diritto, i primi fattori di un'opera d'arte. Sia magniloquente chi intorno ai casi grandiosi di Giulio Cesare costruisce un poema scenico, rispettando, beninteso, quelle che sono le note fondamentali della realtà e della verità umana, e avrà fatto bene; ma sia, per converso, naturale ed umano e si attenga rigorosamente alla realtà della vita o alla vita reale, che è lo stesso, quegli che vorrà comporre il dramma moderno: e non faccia parlare alto e grande un personaggio della nostra borghesia e, tanto meno, un operaio del nostro quarto stato analfabeta. Diversamente egli non comporrà opera d'arte, ma sterile esercitazione cerebrale ed infonderà nelle persone del suo dramma vita falsa ed immaginaria. Epperò « vita letteraria » nel senso che alla frase mostra di dare il Corradini medesimo, è sinonimo di « vita fittizia », che non può informare ai nostri tempi un'opera d'arte in genere, ed in ispecie, del Teatro, il quale, solo volgendosi alle fonti genuine della natura e della verità umana, ha potuto attuare il suo rinnovamento. S'intende benissimo, però, che, parlando di Teatro contemporaneo, escludo dal mio concetto quel Teatro che si è convenuto chiamare di poesia, anche oggi qua e là fiorente per opera di grandi solitari, e che, spesso, astrae dalla realtà tangibile e compie una specie di trasfigurazione delle cose e di transumanazione delle persone, che animano la visione scenica. È, quello, un teatro di eccezione, che, per la virtù esaltatrice della poesia, opera in modo specialissimo sull'animo del lettore o dello spettatore, il quale si porta col poeta fuor dal reale per vivere l'attimo fuggente nel mondo della fantasia e, talvolta, dei sogni e delle visioni.

Allora — si potrebbe osservare — il Teatro è ridotto all' ufficio di fotografia. Ma, così obbiettando, non si farebbe che risorgere un'altra vecchia questione, alla quale pure, in queste brevi note, si è data implicita risposta esauriente.

L'Arte in genere, e quella del Teatro anche più, deve proporsi la rappresentazione fedele della vita reale: che questa, poi, attraverso il cervello dell'artista, assuma le note della pienezza ed interezza ideale e venga, così, espressa nell'opera d' arte, è indispensabile alla vitalità stessa del poema che si compone. Cogliere ne

fatto speciale e nell'anima singola le note essenziali e necessarie, che, dell'avvenimento umano, fanno un'azione degna di considerazione e di studio,e l'anima singola, generalizzandola, elevano a tipo; collegare con nesso ideale i fenomeni che nella vita reale appariscono indipendenti e precari, conferendo loro, in tal guisa, unità di organismo; scendere nell' anima individua per rilevarne e coglierne tutti i motivi determinanti all'azione, ed esprimerli in modo pieno ed intero, ma come l'individuo, nella vita reale, potrebbe, se sapesse guardare bene addentro se stesso; svelare quanto nell'anima è incosciente, vago, incerto, e che pure ha forza e peso sulle azioni umane; tutto ciò è ufficio dell'arte, tutto ciò va compiuto perchè nasca e viva un' opera d'arte; tutto ciò, in fine, importa che la vita, risultante da un'azione scenica, pur essendo espressa ed integrata, non sia fuori della realtà. Il resto, quello che il Corradini rimpiange e che i nostri nonni prediligevano, è sovrapposizione del pensiero e della volontà dell'artista ed è — innanzi alle superiori esigenze della verità umana e dell'Arte, che se ne fa l'obbietto — impostura.

Per concludere, a me pare che l'Arte — del Teatro specialmente, nella sua facoltà di sintesi — vada, nella essenza, a paro con la Scienza: l'una e l'altra hanno per obbietto, quanto diversamente considerato, il vero; differiscono nei mezzi: la Scienza diviene in forza di procedimenti razionali, di metodi logici, l' Arte per opera di virtù naturali, di osservazione e d'intuito.

Ed ora — ad esporre tutto il mio pensiero — un'ultima osservazione. Ho detto, in principio, che nella constatazione del fatto — povertà del teatro contemporaneo — il Corradini può aver ragione: aggiungo, in fine, che, salvo lodevoli eccezioni, ragione egli ha davvero. Ma le cause del fatto non vanno ricercate nella manìa verista: per ciò che s' è detto innanzi è ormai chiaro che il vero costituisce la vita stessa dell'opera d'arte. Le cause, per le quali il nostro teatro si tiene terra-terra, sono ben altre e varie: vanno un po' ricercate nella inattitudine o nella inesperienza dell' artista, e un poco più — se è vero che l' Arte, in tutte le forme è consona alle condizioni sociali, morali e materiali, in cui l' artista vive ed opera — nelle misere condizioni della nostra vita sociale, troppo occupata dalle lotte economiche, da un lato, e troppo fiacca di nervi dall'altro, perchè possa concedersi il lusso di ideali eroici o semplicemente sentimentali.

Ma venga l'artista, capace di cogliere — pur nella povertà della vita contemporanea — l' ispirazione ad un' opera di verità, degna di essere offerta all'ammirazione delle folle; e lasci pure nel deposito dei ferri vecchi il monologo magniloquente e gli altri mezzi abusati — oggi a mala pena compatibili nel melodramma per la virtù esaltatrice della musica — e usi pure nel dialogo i *puntini sospensivi*, egli concilierà al Teatro contemporaneo anche l' ammirazione di coloro, che ora si ritraggono e ricercano alle fonti prime di Eschilo o di Shakespeare l'appagamento del loro senso estetico.

**Vittorio Gesmundo**

# "MADAMA BUTTERFLY,,

## ( Asterischi, dal taccuino delle " prime „ )

*** *San Carlo.* Grande, intensa attesa. Viva aspettazione per l'opera tanto discussa, assai riveduta — ma non ancora a bastanza —, per l'opera che Puccini dice essere la sua più bella espressione musicale. *Butterfly* è la Farneti; *Suzuki* la Monti Baldini; *Pinkerton* il de Marchi; *Sharpless* lo Scandiani. Dirige il Panizza. Ma non è un mistero che Puccini abbia assai cooperato col Panizza, nella concertazione e nell' allestimento. Puccini assiste alla rappresentazione.

*** Occorre dire a tutta gloria di Puccini e di Ricordi, che il teatro non è in dominio alla *claque*. A Napoli è facile discovrire, nella sala di un teatro, quali e quanti sieno i posti, i palchi, che il bigliettinaio non ha venduti, perchè sono stati regalati. Serata, questa, a base di pubblico pagante. I *claqueurs* sono in minoranza, come i wagneriani: e, come i wagneriani, applaudono senza concedere discussione. Certo, *Butterfly* è meno colpevole di *Tosca*. Da un certo punto di vista, colui che sta in coda a una lunga fila di persone che fanno atti indegni è meno responsabile del primo e dei primi impuniti contravventori alla rettitudine: si acquista, quasi, il diritto alla impunità. Ma questa *Butterfly* non è pessima. Forse, Puccini non ha torto quando dice che questa è la sua più sincera manifestazione. Piacerà l'opera? Stasera, certo, sì. Avrà vita?

*** Spero che l' edizione di stasera non sia la definitiva. Siamo alla terza, dopo la gloriosa caduta di Brescia, dopo la caduca gloria di Genova. E c' è ancora della pesante inutile zavorra. Occorre togliere la metà del libretto e un terzo della musica.

Le spiritosità di Illica sono tremende. Pure essendo sempre un

infame poeta, egli sarebbe un eccellente librettista, se non facesse dello spirito. La lezione inflittagli per le *Maschere* — mi pento di aver fischiato la musica delle *Maschere*; ne è passata acqua sporca sotto l' arco del *San Carlo!* — non gli è giovata. Il dramma di *Butterfly* sarebbe interessante se rapido sobrio stretto in uno o, al più, due atti brevi: libretto di piccola *opera comique*, intimo, familiare, veramente emotivo.

Puccini avrebbe fatto sempre bene, in quest' opera, se non fosse stato forzato, da Illica, a musicare delle scioccherie, e, da Ricordi, a comporre uno spartito lungo.

Perchè quest' opera piaccia un poco occorre fondere le sensazioni ottenute all' esame a pianoforte con quelle ottenute all' audizione teatrale. C' è della sottile psicologia, specialmente feminile, espressa in piccoli passaggi, che, a teatro, svanisce, come un troppo lieve profumo da un vaso a lungo scoverchiato. E ci sono dei suffragi strumentali che completano la sensazione.

*** L' orchestra comincia. Diciamo una volta per sempre che l'orchestra del *San Carlo* è miseramente ridotta ed estenuata.

*** De Marchi non sta in carattere, non è opera per lui. Lo si nota dalle prime battute. La Farneti è eccellente.

Al primo atto occorrerebbe operare numerosi tagli: il duetto *Pinkerton-Goro* dovrebbe esser quasi soppresso: la spiritosità di *Muso primo* ecc. e del *grado di cottura* sono lagrimevoli. L' aria di *Amore o grillo* è frammezzata da una litania. De Marchi la canta con un gelido calore, come è nella sua voce. Le chiacchiere sullo zio Bonzo, la presentazione dei parenti, la lettura dell' atto di matrimonio sono diecine di pagine prive d' interesse e di grazia.

Nel primo atto, sono due cose buone: la sortita di *Butterfly* e il duetto. La sortita è fatta assai astutamente. Il duetto è indeciso, frastagliato, frammezzato da interruzioni che annoiano e vietano il corso dell' attenzione: malgrado ciò, il duetto è una bella pagina pucciniana. Vorrei de Lucia, nel duetto: all' uopo ci sarebbe un' acconcia variante al *do* finale.

*** Il *bis* della sortita di *Butterfly* sminuisce la compiacenza della prima audizione. È come la sorpresa di un prestigiatore; smascherata la sorpresa si detesta il prestigiatore che si è preso giuoco di noi.

*** Il secondo atto è assai grazioso. In esso è diffusa una sottile poesia malinconica, che riesce a commuovere. In orchestra, talvolta, i pettirossi strillano troppo forte, e c' è tutta una repubblichetta di

campanellini e sonagliere: ciancia inutile che disturba. È singolare: Puccini ha perduto fede nella bontà della sua musica, proprio quando doveva averne un poco: per indorare un buon confetto lo ha guastato.

« Un bel dì vedremo » è del migliore Puccini e ha squisitezze armoniche notevolissime. La Farneti canta quest'aria eccellentemente.

*Yamadori* entra ed esce senza che alcuno noti la necessità della sua esistenza. *Goro* sopraggiunge per dire nuove scempiaggini. Quel commentario al codice civile giapponese è grave.

La lettura di *Sharpless*, della lettera di Pinkerton, è una buona pagina di musica. Qui Illica ha avuto un momento felice e Puccini lo ha seguito: felice il movimento, buone le interruzioni: efficace il duetto, veramente commovente, sinceramente sentito. Qui è tutto Puccini, nella sua visione della passione feminile, intima, calda, nella espansione di tutto quanto può fremergli nell'anima, per una situazione drammatica. Ma Puccini ha, in musica, un tipo costante di donna: si somiglian tutte le protagoniste delle opere di lui.

Con *Goro* tornano le melensaggini.

Di grande effetto è la scena in cui *Butterfly* avvista l'« Abramo Lincoln ». L'aria di Butterfly, il duetto con *Suzuki* sono assai vivaci graziosi e gentili. Il coro a bocca chiusa è di effetto prodigioso.

*** Al *bis* del coro, svanisce la sensazione di compiacenza. Ci si domanda perchè sia stato appiccicato quel pezzo, in coda all'atto. È roba che ha uno spolvero meno tenace della consistenza stessa del pezzo.

*** L'interludio al terzo atto è composizione fatta a maniera: ma quest'alba è meno fosca e meno livida di quella che inizia tanto lugubremente l'ultimo atto di *Tosca*.

*** L'ultimo atto vive per una sola scena. Occorreva che *Butterfly* apprendesse l'inganno di *Pinkerton* e si ammazzasse. Illica s'è sbizzarrito: Puccini ha sbadigliato. Solo nell'addio al figlio, c'è un fremito in *Butterfly*.

*** Perchè questa è una « commedia giapponese » ?

*** Mi si riferisce che l'impresario del *San Carlo* opini che i *Maestri Cantori* sieno un'opera noiosa. Perciò i *Maestri Cantori* non saranno rappresentati, al *San Carlo*.

**Andrea della Corte**

# Bilancio Drammatico, anno d'arte 1905-1906 (1)

**Per ordine cronologico**

(dal 1 marzo 1905 al 27 febbraio 1906)

« Il porcellino d'oro » E. Pasquali, *Alfieri* Torino, marzo e. f.

« La scuola della moglie » Pia Tolomei *Alfieri* Firenze marzo e. d.

« Verso le tenebre » E. Corsari Amilene *Alfieri* Firenze marzo e. n.

« Gli ozii di Capua » Augusto Novelli *Alfieri* Firenze marzo e. d.

« La Fiaccola sotto il moggio » G. d' Annunzio *Manzoni* Milano 26 marzo e. c.

« Il fondamento della morale » D. Benedetti *Alfieri* Firenze 26 marzo e. n.

« Piccole cause » G. Paoli e Mario Ferrigni *Alfieri* Firenze 30 marzo e. c.

« Il metodo » Nino Berrini *Alfieri* Firenze 2 Aprile e. f.

« Lui » Ugo Biondi *Alfieri* Firenze 3 aprile e. m.

« Il punto d' appoggio » S. Lopez *Manzoni* Milano 6 maggio e. f.

« L' abbandono » I. Cappa ed E. Re *Manzoni* Milano 18 aprile e. f.

« Passioni funeste » A. G. Pacchierotti *Valle* Roma 25 maggio e. n.

« Capitan Fracassa » Giorgieri-Contri e Signorini *Nazionale* Roma 3 giugno e. f.

« Il faro spento » Michele di Benedetto *Filodrammatici* Milano 2 giugno e. n.

« Fuori del nido » G. Pagliara *Filodrammatici* Milano 4 giugno e. f.

« Al mulino » A. Ribera *Filodrammatici* Milano 5 giugno e. b.

« La signorina della 4 pagina » A. Novelli *Nazionale* Roma 15 giugno e. n.

« 25 Cavalleggeri » Luigi Nasi *Alfieri* Torino 17 giugno e. n.

« Livello intellettuale » G. di Martino *Arena Nazionale* Firenze 17 giugno e. f.

---

(1) Abbreviazioni: e. f. (*esito felice*) - e. b. (*esito buono*) - e. d. (*esito discreto*) - e. m. (*esito mediocre*) - e. c. (*esito contrastato*) - e. n. (*esito negativo*).

« Il primo peccato » A. Sindici *Nazionale* Roma 25 giugno e. b.

« Altri tempi » A. Pomar *Arena del sole* Bologna 30 giugno e. n.

« Carlo Gozzi » R. Simoni *Politeama Alfieri* Genova 15 luglio e b.

« Il Catechismo di Susetta » Washington Borg *Alfieri* Torino 3 ottobre e. n.

« Intermezzo poetico » E. A. Butti *Alfieri* Torino 10 ottobre e. n.

« Lorenzo e il suo avvocato » C. Bertolazzi *Alfieri* Torino 13 ottobre e. f.

« L' àncora » A. Foà *Alfieri* Torino 16 ottobre e. c.

« Turbine » N. Martoglio *Manzoni* Torino 25 ottobre e. n.

« Il Cardinale Lambertini » A Testoni *Costanzi* Roma 30 ottobre e. f.

« Noi uomini » S. Zambaldi *Tosi Borghi* Ferrara 30 ottobre e. c.

« Tutto per nulla » E. A. Butti *Margherita* Genova 10 novembre e. f.

« Quieto vivere » A. Testoni *Valle* Roma 12 novembre e. f.

« L' amico Giacomo » E. Pasquali, *Carignano* Torino 20 novembre e. d.

« Edipo re » trad. Mario Giobbe *Politeama* Napoli 10 dicembre e. f.

« Per te » Ida Finzi *Valle* Roma 15 dicembre e. b.

« L' ultima istitutrice » De Frenzi *Duse* Bologna 29 dicembre e. d.

« La Voragine » S. Zambaldi *Politeama nazionale* Roma 4 gennaio e. d.

« Un dramma moderno » B. Villani-de Renzis *Sannazaro* Napoli 12 gennaio e. b.

« Senza cilicio » F. Spada *Sannazaro* Napoli 25 gennaio e. b.

« Morali diverse » Silvio Marvasi *Sannazaro* Napoli 20 gennaio e. b.

« La valanga » Pio de Flaviis *Fiorentini* Napoli 29 gennaio e. b.

« Notte di neve » Roberto Bracco *Argentina* Roma 30 gennaio e. f.

« La sorella minore » T. Monicelli *Argentina* Roma 12 febbraio e. f.

« Il tramonto » Renato Simoni *Olimpia* Milano 9 febbraio e. c.

« Il terzo sesso » Alberto Donaudy *Fiorentini* Napoli 9 febbraio e. f.

« I figli » De Benedetti *Carignano* Torino 9 febbraio e. b.

« Vittime del passato » Luigi Ruzzi *Storchi* Modena 10 febbr. e. f.

« Margherita da Cortona » Valentino Soldani *Fiorentini* Napoli 17 febbraio e. f.

« Le risoluzioni in amore » G. Civallero *Fiorentini* Napoli 12 febbraio e. f.

« Nuovi doveri » Mario Salvini *Alfieri* Firenze 17 febbraio e. f.

# Bibliografia

CESARE LEVI. *Enrico Lavedan*, Firenze 1905
(Estratto dalla *Rivista Florentia*, luglio-settembre 1905)

Il Levi in questo suo studio ci ritesse la storia della carriera artistica del Lavedan, il commediografo francese già noto, ma che col suo ultimo dramma *Il duello*, è stato classificato definitivamente tra gli autori drammatici di primo ordine. Il Levi osserva che il Lavedan, come il Donnay, appartiene alla schiera degli autori non parigini, e che appunto perciò si trovano in una condizione privilegiata, che permette loro di « notare certe particolarità che sfuggono all' osservazione di chi vive nella stessa città ».

Il Lavedan ha cominciata la sua carriera artistica « mandando al *Gil Blas*, all'*Echo de Paris*, alla *Vie Parisienne* delle serie di articoli di satira mondana, piccoli quadretti di vita parigina, dialoghi curiosamente arditi, scritti con penna agile e con vivo e profondo senso di osservazione psicologica », dialoghi che furono poi riuniti in squisiti volumi. Contemporaneamente il Lavedan tenta le scene con dei piccoli *lever de rideau*, con delle *bluettes* in un atto, e a queste commediole torna anche dopo i primi veri successi, i quali risalgono al 1890 con *Une famille*, scritta a trentun anno, l' età buona per cominciare, dice il Levi, il quale però trova che in questa commedia alcuni personaggi hanno un sapore un po' rancido, il che non toglie che la commedia abbia delle scene di una grande bellezza e di non scarsa originalità. Nel *Principe d'Aurec* il Lavedan inquadrò « in tre atti di commedia, scintillanti dello spirito più arguto » il contrasto tra « l'aristocrazia, orgogliosa delle sue tradizioni, e l' alta banca giudaica, forte delle sue ricchezze ». Lo stesso argomento il Lavedan riprese con minor fortuna nella commedia *Le due nobiltà*. Poi venne *Cathérine*, che schiuse al Lavedan le porte dell'Accademia. Ma *Cathérine* rappresenta una specie di passo indietro, è una delle buone commedie a lieto fine, che si svolge in

un ambiente più o meno color di rosa, in cui una virtù più grande che al naturale riceve un premio straordinario e ben manifesto.

*Nouveau jeu* rivela una nuova maniera, è una serie di piccoli quadri paradossali della vita parigina, legati fra loro da un tenuissimo filo, ma che ha per sè dei gran pregi: « la grazia del dialogo affascinante, la ricchezza dello spirito, la causticità dei motti »... un' apparenza frivola che cela una profonda intenzione satirica.

*Viveurs* è molto simile a *Nouveau jeu*, è « la stessa corsa al piacere febbrile, forsennata, di gente che si stordisce per non pensare ». Nel *Marquis de Priola* la satira della società perde ogni ritegno « Questo Don Giovanni del XX secolo, che bestemmia e sputa in faccia alla società tutto il suo odio e il suo disprezzo è veramente terribile; paralizzato, reso impotente dal male che lo ha schiacciato, reso oramai finalmente innocuo come un fanciullo, da quel conquistatore prepotente che egli era, Priola ha qui qualcosa del Prometeo eschileo ».

Il paragone mi par troppo eroico, e un po' sforzato mi par anche il riavvicinare la paralisi che colpisce Priola alla statua del Commendatore che invita a cena, per scaraventarlo nell' Inferno, il D. Giovanni autentico della leggenda, *el burlador de Sevilla*. Il Levi ha altre osservazioni acute e piene di senno su questa antica figura scenica trasportata dal Lavedan nella nostra società decadente, figura che diventa la sintesi più perfetta dell' egoismo brutale del seduttore professionale. Esso è un cinico, anzi, trova il Levi, sfoggia troppo il suo cinismo, si vanta troppo della sua perversità. Ciò sente alquanto la *fanfaronnade*, e ci rivela il D. Giovanni francese piuttosto che l' italiano voluto rappresentare dal Lavedan.

Dopo il *Marchese di Priola* è venuto *Un duel*.

Il giudizio riassuntivo che il Levi pone a conclusione del suo utile e pregevole lavoro è questo: « Meno crudo dell' Hervieu, più amaro del Donnay, Enrico Lavedan è ora uno dei più originali autori drammatici della Francia: talento arguto e vivace, profondo e paradossale, egli mantiene la tradizione dello spirito francese sulla scena, ha una certa affinità intellettuale con Dumas figlio: non ha scritto ancora un *Demi-monde*, ma l' autore del *Nouveau jeu* e del *Marquis de Priola* potrà scriverlo ».

G. Juéry *Parisina*. Drame historique en quatre actes. Paris, Bibliothèque international d'édition. Sansot et C. éditeurs 1905.

Il dramma sanguinoso, svoltosi all' ombra del palazzo ducale di Ferrara, ha esercitato un gran fascino sulle fantasie di artisti di tempi

diversi: da Lope de Vega al Donizetti, al Tumiati, al francese Juéry molti sono stati tentati da questa storia violenta di amore e di morte. Quando Lope de Vega, sotto il regno di Filippo III, la presentava al suo pubblico nella tragedia « *El castigo sin venganza* », era appena sopito negli animi il ricordo di un simile dramma svoltosi realmente dietro le tetre muraglie dell'Escurial, e che aveva anch'esso avuto un sanguinoso epilogo. Al duca di Ferrara si sostituiva mentalmente la truce figura di Filippo II, e i due giovani amanti erano identificati assai facilmente con l'infante D. Carlos e la regina Isabella di Valois. Lope de Vega stesso pare che voglia suggerire il raffronto dei fatti con quella chiusa solenne:

Aquì acaba
Senado, aquella tragedia
*Del Castigo sin venganza*
Que siendo en Italia asombro,
Hoy es ejemplo en España.

Se veramente fu sua intenzione suggerire tale raffronto non potè lamentarsi di non esserci riuscito: i nomi di D. Carlos, Isabella, Filippo II volarono con diversa intonazione sulle labbra di tutti, e la tragedia, dopo la prima rappresentazione, venne proibita. Ciò non nocque punto alla sua fortuna, anzi la proibizione generò tal desiderio di averla, che fu necessario stamparla, e anche oggi è considerata come un dramma dei più vitali del fecondissimo autore spagnuolo.

Ma il riavvicinamento dei due fatti, quello che è argomento del *Castigo sin venganza*, e quello svoltosi alla corte di Filippo II suggerisce un altro paragone, letterario questo. Chi non ricorda il *Don Carlos* dello Schiller e la delicatezza casta con cui egli tratta il pur colpevole amore? Quanta nobiltà e virtù nei due infelici giovani, e quanto valorosamente essi combattono la loro funesta passione. Una commozione alta pervade tutto il dramma, l'amore vi diventa una poesia sublime in cui neppure il più candido animo giovanile trova nulla che lo faccia arrossire. Parisina non ha avuta la fortuna d'Isabella; anche nella bellissima tragedia di Lope de Vega, in cui non mancano i momenti di alta commozione, la figura di Cassandra (è la stessa che Parisina) è trattata con una certa brutalità di tono che le toglie simpatia; v'è nel suo amore un proposito deliberato di vendetta contro il marito che la trascura, e nel suo carattere qualcosa di troppo risoluto: dispiace che sia lei la prima a cedere col pensiero alla tentazione, e sia lei che provochi la con-

fessione di Federico, il figlio naturale del marito. Del resto il suo amore ha un'attenuante: prima di conoscere il Duca suo marito essa è stata salvata da un pericolo da Federico, e fra loro è già sorto non confessato l' amore. Nel dramma francese che vengo esaminando il difetto che già riscontro in Lope de Vega si accentua moltissimo, fino a togliere all' eroina ogni poesia e simpatia. Eppure Parisina ha in sè tanti elementi poetici: è giovane, bella e infelice. Essa dapprima ci è rappresentata malinconica e dignitosa nella sventura coniugale che l' affligge: il duca, assai più attempato di lei, non solo la tradisce, ma, in base a certi suoi curiosi ragionamenti, avrebbe quasi scrupolo di nasconderle le sue infedeltà. Parisina soffre tutto ciò dignitosamente, respingendo la commiserazione degli estranei. Riesce perciò inesplicabile come ella a un tratto perda ogni pudore, appena comincia a esser tocca d' amore per Ugo. Ella non tenta neppure di resistere a questa colpevole passione, il marito si allontana ed essa esulta e non ha ritegno di manifestarlo a parole; addirittura disgustose riescono poi le arti di civetteria colle quali tenta di strappare a Ugo, più saggio di lei, il tormentoso segreto che ella ha indovinato e che la rallegra. Infine è lei che si fa obbligare a confessare il suo amore. Questo che dovrebbe essere il punto culminante del dramma è il più freddo; la dichiarazione d' amore è fatta tanto gelidamente che appare a tutti inverosimile, e lo stesso Ugo sospetta in essa un ripiego o un tranello diabolico. Ma Parisina scende anche più giù ai nostri occhi, quando la vediamo che tenta insinuare nell' animo dell' amante l' idea del parricidio. Un amore colpevole, in un animo tanto basso, non ci fa che disgusto; Parisina si rileva un po' nei momenti che precedono la morte; ma allora cominciano le inconseguenze di Nicolò III, il quale esce tratto tratto dalla parte assegnatagli dalla tragedia, per provarsi a recitare con poco buon successo quello di un personaggio alla Tolstoi. Egli ha pel figlio e per la moglie colpevoli tante e tali delicatezze che, alla fine, ci domandiamo, perchè li faccia poi morire, e — pare impossibile — non sappiamo trovare una risposta plausibile.

Insomma è un dramma privo di ogni poesia, e di coerenza; pesante, gelido e che neppure un momento riesce a commuovere. E dire che l' autore, sconfortato dal gelo dei contemporanei, ha cercato nelle tombe il calore della vita! Supremo errore! Il calore deve essere nell' artista, che deve con esso vivificare tutto quello che tocca. Allora non sarà possibile che gli sfuggano di bocca parole come queste: « nos mots se sont tellement refroidis à passer par tant de bouches froides! »

Parole che vorrebbero essere una giustificazione, e sono una vera e propria condanna.

Dott. VINCENZO SPAMPANATO. *Alcuni antecedenti e imitazioni francesi del « Candelaio »*. Portici 1905.

Il prof. Spampanato, che è uno dei migliori studiosi e conoscitori di Giordano Bruno, prende qui ad esaminare i rapporti che passano tra la sua nota commedia « *Il Candelaio* » e la letteratura francese. Egli non è il primo a scoprire questi rapporti ; altri lo ha in ciò preceduto ; ma egli intende solo di corroborare con nuove prove ed argomenti le antiche asserzioni, che, in certi casi, avevano proprio l'aria di essere delle asserzioni gratuite. Lo Spampanato ha un'ottima conoscenza dell' argomento,e il suo lavoro è accuratissimo e diligente. La parte riassuntiva serve a dare una chiara idea delle varie quistioni attinenti alla commedia del Nolano; la parte originale è convincente e piena d' acume. L'A. si occupa delle seguenti quistioni: l' imitazione Rabelaisiana nella commedia del Bruno ; imitazione che l'A. riduce al suo vero limite, dimostrando che il Bruno non derivò propriamente nulla dal Rabelais, ma ne lesse e gustò le opere tanto da serbarne qualche reminiscenza nel *Candelaio,* e anche in altre opere. Parla poi con competenza di un rifacimento o riduzione, che il Candelaio ebbe presto in Francia, e che è conosciuto sotto il titolo di « *Boniface et le Pédant* ». Infatti il personaggio della commedia del Nolano che ebbe maggior fortuna fu *Manfurio*, il pedante. Cyrano de Bergerac e il Molière rivelano anch' essi, secondo lo Spampanato, l' influenza Bruniana nel modo come tratteggiano nelle loro opere il tipico personaggio del pedante. « Per le vedute ampie, per la mente oltremodo acuta, « per la riproduzione schietta, facile e libera, per il ridicolo che qua « e là diventa irresistibile, il Bruno » è questa la conclusione dello Spampanato «sorpassa i suoi imitatori, quantunque tra questi si an« noverino il Bergerac e il Molière, ma la sua eccellenza è menomata « da bruschi cambiamenti d' umore ». Egli dimentica troppo spesso di essere comico, per essere filosofo, e dipinge con tinte troppo crude e scevre di chiaroscuro le figure della società sregolata e mentecatta in cui viveva. Invano si cercherebbe nel *Candelaio* eleganza, misura, sobrietà; i caratteri della commedia del Nolano paiono, e con ragione, allo Spampanato quelli stessi che lo Zumbini ebbe a rilevare nell'opera del Rabelais: « il gigantesco, eccedente gli stessi termini della fantasia, l' oscenità e l' intemperanza di concetti e di forme, e il vorticoso accumularsi d' immagini ».

GEORGE CASELLA et ANDRÉ DE FONQUIÈRES «*C'est pas chic*»
Comédie en un acte. Paris Sansot 1905

Un leggerissimo intreccio, in cui si ravvisa, variato ancora per la millesima volta, l'antichissimo motivo di *Fedra;* di una Fedra però abbassata al livello di un'eroina del *demi-monde*. Ippolito è Max, che scaccia tutte le tentazioni in nome dello *chic*, la più solida base della sua morale. « *C'est pas chic* » è il suo *Vade retro, Satana*; nè gli mancano occasioni di sperimentare l'efficacia del suo scongiuro. E dire che questo martire dello *chic* finisce per essere qualificato ripetutamente per *un cochon;* e che proprio sull'ingiurioso epiteto, applicatogli per l'ultima volta, cada il sipario!

Non è che lo spunto di una commedia, e di una commedia che s'annunzierebbe già come molto frivola, e assai poco significante.

M. O.

Tip. MELFI & JOELE — *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA dalla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

*Fondatore responsabile* GASPARE DI MARTINO

# " Amica „ di Pietro Mascagni

Con quest'opera Pietro Mascagni ha messo a fruttificare la nuova semenza della quale vuole nutrire l'arte sua geniale e irrequieta. Già il solco era scavato col *Ratcliff*. Ma lo sforzo di musicare integralmente la tragedia dell' Heine e di dar vita a passioni eccessive, la cui violenza svelava più la satira del grande poeta tedesco al romanticismo delirante del suo tempo anzi che un *pathos* sincero dei personaggi, s' era infranto contro le ragioni teatrali. E le fulgide pagine liriche, che il Mascagni profuse in quell'opera, andarono perdute. I soli cultori d'arte rimpiangono oggi la generosa fatica dell' autore di *Cavalleria* e l' alto tentativo condannato alla polvere degli scaffali sonzognani.

Nell' *Iris* il Mascagni fece della musica pittoresca. E v'incastonò delle gemme, il cui fulgore resiste vittoriosamente alla ribalta. Dall' *Inno al sole* al duetto d'amore, dalla scena del teatrino alle caratteristiche originalità armoniche del terz' atto, l' *Iris* afferma un temperamento musicale forte e bizzarro. Ma è dell' esotismo: nel paesaggio e nelle figure. Non può rappresentare un indirizzo drammatico, nè imprimere un carattere alla produzione di un artista. Non accenna, quindi, ad una meta definitiva.

*Amica* è, invece, un atto di fede: un piccolo evangelio, dal quale ormai non si discosterà l' arte del compositore livornese. Un certo ibridismo tra il primo e il second' atto rivela le titubanze del musicista, il timore d'osar troppo in una volta, prima d'accogliere senza transizioni un sistema di dramma musicale nobile e concreto. Nel

prim' atto di *Amica*, specie nella prima parte, v' è ancora l'istinto melodrammatico di costruire il *pezzo*, benchè non sia strozzato dal convenzionalismo e possegga una sagoma larga e individuale. Di fatti, ciò non ha impedito al Mascagni di far della bella musica, e gentile. Nell'*aubade*, che apre l'opera, si respira un profumo montano, che vi dà una sensazione di frescura: quel coro, che descrive anzi che narrare, rispecchia il sentimento della natura, in un ritmo musicale leggiadro e vaporoso. Nella *monferrina* v' è trasfusa la grazia e la flessuosità delle antiche *chaconnes*. Ma non v' è ancora fusione e organismo, in queste parti, che rappresentano tanti quadretti di genere, indipendentemente dall'azione, che si delinea con un processo musicale staccato. Le due romanze del tenore sono condotte con una certa indipendenza lirica; hanno accenti tristi e amorosi, che penetrano, ma sono, ripeto, ancora ligi al concetto del pezzo. Il *pezzo* si cambia in *iscena* dacchè entra *Rinaldo*. Già l'orchestra prelude con una elegia, blanda e dogliosa, al dramma che s' imposta. Cessa il pittoresco e l'elegiaco: l'azione entra nel vivo della passione.

Rinaldo è presentato, con magistrale densità, in pochi tratti vocali. È l' uomo forte e primitivo dei monti, nella forza del suo sentimento, nell' altezza onde lo enuncia, nella rude foga, che mano mano s' eleva ed eccelle nella grande frase canora in cui il suo amore si confonde in un panteismo istintivo, ove si dilata e aleggia. *Amica* discopre, in questo duetto, la sua anima ardente. Tutto il suo brano *Oh se m' ami così* ha un impeto mirabile, che si torce nelle spire della frase: *Io mi risovvengo sol del bacio suo primiero*. Ed ecco aprirsi il cuore di *Rinaldo* nella frase nobile e melodiosa: *Ti vo portare là dove il sol libero splende senza vel*. È qui che il sentimento della natura s'espande e s' innesta all' effusione spirituale. Quest' anima di montanaro compie una metamorfosi. Eccola mutata, ingrandita, simboleggiata nella sua quintessenza: Natura e Senso. Il gran tema dell' opera si presenta nobile, grave, conclamante: *Più presso al Ciel, più lontan dalla Terra, su l' aspro suol della roccia, lassù, ov'erge al Sol l'aquila il volo, fiorirà quest' amor solitario e ribelle.*

In questa frase — che sembra abbia foggiato la sua alterezza e la sua maestà nella grande fucina wagneriana — è tutto sintetizzato il sentimento dominatore, in cui s' elabora il dramma ideale del sacrificio: il vero dramma interiore di *Amica*, che qui s' intuisce e nel second' atto erompe. Tema bello e possente, che l' orchestra solleva quasi in trionfo, nelle sue plastiche ribattiture, ferme e gaudiose.

La voce di Amica si frammette a quella di Rinaldo, nella ripresa del tema superbo — e, in questo esaltamento, come ad attestare il panteismo che lo avvolge nelle sue spire — scoppia il breve temporale, onde sarà protetta la loro fuga. L' orchestra infuria, ha tocchi aspri, d' un verismo imitativo singolare, mentre il grido di Giorgio, che apprende la fuga degli amanti, ci ricaccia nel dramma umano e giustifica l' ultimo accordo angoscioso dell' orchestra turbinante.

⁂

È da questo punto che la concezione di Pietro Mascagni acquista un alto valore estetico. Tutto il second' atto designa il concetto integrale di Pietro Mascagni.

Fin dalle prime battute sentite come il compositore abbia voluto dar forma ampia, libera, senza lenocini e senza transazioni, alla narrazione musicale. In quest' atto, canto vocale ed orchestrale s' integrano, formano un organismo saldo, inscindibile, vivo. Non più autonomia di frase o di pezzo. Non più quadretto staccato, non più frastaglio. Il dramma è tutto fuso. I personaggi acquistano una dilatazione singolare, s' ingrandiscono, seguendo più la natura del sentimento, preso nella sua essenza assoluta, che la legge estetica della loro condizione. Divengono, per così dire, i simboli del proprio dolore. Sono entità animate più che caratteri individuali. Dal libretto Pietro Mascagni ha estratto il succo e ne ha distillato la quintessenza.

Il melodramma s'è trasformato in dramma musicale vero e proprio, senza asservimenti a un sistema specifico—come, con genialità inimitabile e con fastigio gigantesco, fece Riccardo Wagner — ma con il germe d'una trattazione libera, di cui appunto il Wagner ha trasfuso le linfe nel sangue d' ogni musicista, che aspiri a compiere opera di verità e di bellezza.

L' orchestra ha dominio psicologico in questo quadro di patetica dipintura. Esso assorbe in sè, senza cancellarne il senso, ogni accento del canto, e, nella sua ardente fucina, ringagliardisce, con un fonismo espressivo, ogni moto delle anime. A che varrebbe particolarizzare?

Il second' atto di *Amica* ha questa continuità di sensazione e di espressione, che forma il suo stemma nobiliare. Può esserci differenza nell' intensità del discorso melodico, perchè non sempre l' ispirazione può soccorrere al disegno; può esserci qualche monotonia violenta, nell' irrequieta e turbinosa comentazione sinfonica,

così come nella prima parte del primo atto poteva notarsi qualche languore o qualche scialbezza, ma ciò non riguarda la nobiltà dei criteri onde il quadro è stato composto.

*Amica* è una grande tappa dell' arte di Pietro Mascagni.

Nella sua anima, come a designare una meta, canta il gaudioso tema del suo Rinaldo: *Più presso al cielo.*

*

Al volo non mancano le ali per attingere i domini dell' aquila. Sono ali pronte alla prova, sol che Pietro Mascagni comprenda che ben più vasti argomenti occorrono al suo estro, ormai temprato nella coltura. Oggi, egli ha dilatato il tema, che il librettista gli ha fornito. I suoi contadini hanno smesso la piccola giubba, perchè i loro cuori avessero più ampi battiti--e le loro anime prescindessero dal costume per amplificare i loro sentimenti sino al possibile dell' intensità spirituale. Ma questo sforzo geniale dev' essere integrato nella visione drammatica, perchè l' ingegno del Mascagni dia tutto quanto può, quando l' estro trovi la ragione del suo volo nel fantasma.

Egli ha estratto l' anima eroica dall' involucro d' un contadino.

Ebbene, eroi vittoriosi o martiri, che tentino la sua lira, li accolga, purchè siano impressi di poesia. E vada dove alla sua musica le intense passioni chiedono i grandi accenti dell' arte dell' infinito.

Il suono è infinito quanto il dolore.

**Saverio Procida**

# FRA I COMICI DELL'ARTE

QUANDO si costituisse, e con quali elementi la celebre compagnia comica, che assunse la denominazione di *Gelosi*, non è dato conoscere con sicurezza. La prima memoria sicura risale al 1569, e la desumiamo dalla domanda che nell'ottobre del 1572 essi rivolgono al governo di Genova, per ottenere il permesso di recitare; è del seguente tenore:

« Ecc.mo Prencipe et Ill.mi S.ri

« Non già per esser molesti alle S. V. Ill.me, ma necessitati dal « gran bisogno, i poveri Comici Gelosi devotissimi servi di questo « felicissimo Dominio, tornano a supplicar humilmente le S. V. Ill.me « che per sua infinita benignità e clemenza gli concedano di poter « recitar le loro honeste et esemplar Comedie per tutto il mese di « Novembre prossimo venturo, o per quanto meno le è di soddi- « sfattione, acciò possano ristorarsi delle molte spese c' han fatte « dimorando ociosi in Genova, essendo questo da tutta la nobiltà « universalmente desiderato, ricordando alle S. V. Ill.me che la « stanza dove si recita non è capace di più di cento e cinquanta « gentilhuomini che subito la empiono, talchè gli artigiani non v'ha « loco, ricordandole ancora che i sudetti Comici non sono mai stati « discacciati da Città alcuna, come ne può render testimonianza « Milano, dove già quattr'anni la staggione dell'estate hanno eser- « citata la loro proffessione col consenso del R.mo Cardinal Boromeo « Specchio del viver Cristiano. Di novo inchinandosi le chiedono « questa gratia per singolare, acciocchè la venuta di Genova non « sia causa di tanto suo danno. E N. S.or Dio le prosperi eter- « namente.

Il Governo con decreto del 13 ottobre concedeva il permesso domandato.

Se « già quattr' anni » la compagnia aveva recitato nell' estate a Milano vuol dire che fino dal 1569 era pienamente costituita, ed è a credere calcasse le scene forse anche prima. A Genova, secondo dice il documento, essi già si trovavano da qualche po' di tempo, e invano avevano richiesto il permesso di recitare, onde erano tornati a supplicare.

Prima di questo tempo abbiamo notizia di altre compagnie, venute a recitare in Genova. Infatti sul cadere del 1559 v' erano « quei giovani recitatori di comedie » che dai deputati a ricevere e ad onorare « il gran priore di Francia », furono chiamati « doe o tre volte a recitar comedie dinanzi ad esso » ; e l' 11 gennaio 1563 il Doge e i Governatori « prorogaverunt tempus comicis qui recitant comedias publice posse perseverare in civitate in recitandas ipsas comedias ad recreationem plebis per et usque ad diem XXV presentis mensis ».

Nel febbraio del 1567 si costituiva poi una società fra Guglielmo Perillo di Napoli, Angelo Michele da Bologna e Marcantonio da Venezia per recitare commedie (*recitandi comedias*) e ad ogni occorrenza *sonandi, cantandi, balandi,* società, come rileva il Belgrano, di mezzi commedianti e mezzi saltimbanchi.

Ma, tornando alla riferita supplica, le ragioni del primo rifiuto si possono agevolmente desumere da quanto essi espongono, e furono la mala voce che avevano i commedianti in generale di rappresentare cose oscene, e il pericolo di contatti fra l' ordine dei patrizi e la classe degli artigiani, specie in quel tempo, che già andavano serpeggiando negli animi dei cittadini i mali umori scoppiati poi due anni più tardi.

Può credersi senza difficoltà che le opposizioni chiesastiche contro i comici, manifestatesi in Lombardia, e singolarmente a Milano per opera del cardinal Borromeo, avessero un' eco anche nella Liguria, e fossero causa della renitenza nell'accordare i permessi; e di vero pur consentendo la recitazione ai comici stessi sette anni dopo volevano commedie « minime obscenas et quae castas adolescentium mentes non inquinent, sed potius ad bene vivendum exemplum statuant ».

Che si dirà poi dell' affermazione contenuta nella istanza in ordine al « consenso » dato dal Borromeo già per quattro anni di recitare a Milano? Questo non si accorderebbe con quanto sappiamo, perchè soltanto nel 1583 il cardinale, quasi costretto e per non suscitar turbamenti, consentiva le recite ai *Gelosi* mediante una preventiva revisione dello scenario, fatta da lui stesso o dal suo vi-

cario. Ora che i comici mentissero così aperto dinanzi al governo genovese, non possiamo proprio in tutto acconciarci a credere; ma riteniamo che qualche cosa di vero pur ci fosse. E questo vero ci sembra ritrovarlo appunto in una lettera del cardinale stesso scritta nel 1578 all' arcivescovo di Bologna, dal quale era stato richiesto intorno all'asserto permesso da lui concesso ai comici, quando costoro, e forse erano gli stessi *Gelosi*, e avevano anche qui messo innanzi il permesso del Borromeo, volevano recitare a Bologna. Egli adunque diceva: « È vero che già molti anni sono vennero qui a Milano questi o simili commedianti, alli quali io non proibii espressamente che non recitassero, perchè non mi pareva di poter trovare in ciò facile esecuzione, avendo il principe secolare in ciò altro senso. Dopo fatti sopra ciò tutti gli officii con il governatore, che io potei, non potendo più, si osservò quel temperamento di far rivedere quelle commedie, con precetti alli commedianti, sotto pene gravi, di non uscire di quelle parole formali, con che stavano le commedie corrette da alcuni gentilhuomini dettati a questo ». Le quali parole del Borromeo richiamano naturalmente la guida pubblicata dieci anni innanzi, nel 1569, in cui dal governatore, si ordinava, « che non si facci commedia alcuna, che non sia prima revista per il prevosto di S. Barnaba et dottore Marcello Rinzo, acciocchè levino tutte quelle cose che pervertono il ben vivere e corrompono i buoni costumi ».

Ma proprio l'anno antecedente 1568 e precisamente in Bologna, certo in seguito alla domanda dei commedianti, l'autorità ecclesiastica, secondo un curioso documento pubblicato dal Solerti, esponeva « alcune ragioni per le quali pareria non si havesse a permettere di farsi le comedie da Zani », e perchè « rappresentano per il più cose lascive, et disoneste, et che corrompono li buoni costumi »; e perchè i recitanti « per l'ordinario sono vagabondi et di mal nome et conducono seco donne di mala vita»; poi riescono di grave danno al popolo « perchè portano fuori dalla città assai denari, et danno occasione a' giovani et putti di rubbare alli loro padri per pagare alla comedia, et fuggono la scuola, et bottega »; alle rappresentazioni « vivano meretrici, giovani et putti, donde si dà occasione a mille peccati »: inoltre l' anno « penurioso » non permette « buttar via li denari », e l' agglomerazione frequente di persone cagionano delle « conventicole » piene di pericoli in tempi « di heresie » ne' quali la religione è « tanto infestata de infedeli ». Che se l' avessero a permettere, la licenza non si dovrebbe dare « sino al nuovo raccolto »; le recite ristrette a tre per settimana,

e non mai in venerdì o in giorno di festa; revisione preventiva delle commedie, con divieto delle « parole dishoneste » o della santa scrittura, o « biasimo di chierici », e di vestirsi con gli « habiti da preti, o religiose »; le donne non recitino, e neppur vadano alle rappresentazioni, come ne anche « putti, o giovanetti, nè preti, o frati »; i comici non vadano « per la città sonando il tamburo o altro istrumento, nè vestiti con gli habiti da comedia ».

La compagnia comica che provocò questi avvertimenti dell'autorità ecclesiastica bolognese, era quella dei *Gelosi?* Non lo sappiamo di sicuro, ma ci sembra assai probabile, certo ciò che quivi si dice ha riscontro e legame con le parole del Borromeo e con la guida del 1569, ed è una prova di più della mala voce che avevano i commedianti siccome corruttori del costume.

Nella stessa maniera che l'arcivescovo di Bologna, forse vedendo che le commedie, accette all' universale, bisognava subirle, proponeva un temperamento, così dovette fare il primate milanese.

Al quale d'altra parte assai anni più tardi, nel 1584, consigliava il papa stesso di moderare alquanto del suo rigore contro alle sceniche rappresentazioni, per cui pareva dovessero sorgere divergenze con il governatore di Milano. Intorno a che gli scriveva il cardinale Gallio: « Desidera S. S. che stante la buona volontà, quale ha mostrato per l'adietro esso signor Governatore d'intendersi bene con V. S. Ill.ma et favorir quanto potrà, senza pregiudicio de la giurisdittione Regia, le cose Ecclesiastiche, V. S. Ill.ma ancora usando la solita prudenza sua, facci ogni opera di non darli disgusto, ma satisfattione, dove possa, a fine che egli non habbi da cambiar detta buona volontà, et particolarmente nel fatto de' comedianti, quando occorre che ne siano in Milano, parendo che possa bastare la limitatione, et le conditioni poste dal Signor Governatore circa il modo di recitar le Comedie ».

Ad un temperamento di tolleranza imposto dalla necessità si riduce dunque il « consenso » asserito dai comici *Gelosi* con tanta sicurezza, e prodotto tutte le volte che trovavano un ostacolo all' esercizio della loro professione.

Erano questi i tempi in cui la commedia dell'arte, di cui si hanno parziali indizi de' suoi principii assai prima, incominciava a prender campo sui teatri pubblici insinuandosi in quella scritta, per giungere poi a cacciarla di seggio sostituendovi i scenari e l' improvvisazione; di che ci porge altresì buona testimonianza il documento bolognese, là dove afferma che queste « comedie de Zani » erano « da puochi anni in qua introdotte ». Bisogna anche dire che

gli attori ad essere sboccati avevano eccitamento dagli spettatori, secondo riferisce il Persio del teatro di Venezia, « ove si riduceva quasi tutta la nobiltà, e v' erano nobili che pregavano i commedianti che dicessero le più grasse, per non dir più sporche, cose mai sapessero, ed essi ci menavano poi le mogli e le figliuole ». E siamo proprio circa il 1565.

Ma nel fatto speciale della renitenza del governo nel concedere ai *Gelosi* il permesso di recitare, ci è avviso indulgesse a quella parte di cittadini severi e rigorosi nel costume, i quali non vedevano di buon occhio nè i commedianti nè le commedie si come fonte di corruttela e di dispendio. Del che troviamo manifesta prova appunto nelle carte di quel tempo, in uno di quelli *avvisi* anonimi che si solevano far pervenire al doge; avviso forse mandato dopo l'accordata licenza ai *Gelosi*.

Lo scrittore si meraviglia che « le temerarie e stolte persuasioni della sfrenata gioventù di Genova » abbiano tanto potuto da indurre il governo « concedere cosa tanto perniciosa alla repubblica com' è quella di recitar comedie ». Accennate le triste condizioni economiche della città riprova la licenza « di attendere a spassi così vigliachi e di così malo essempio ». Quindi parlando delle « comedie » e della « qualità di chi le recita » dice essere i « comedianti per il più delle volte gente infami, furbi, marioli, cinedi, rufiani; adulteri e putane, razza di gente tenuta dalle leggi infame, e dalla chiesa non amessa a santi sacramenti, dalle cui representazioni poi altro non se impara che vigliacherie espresse, come sono furti, rapine, tradimenti, adulteri, stupri, sacrileggi, incesti et ogni altra cosa peggiore ». Si radunano al luogo della commedia « tutti i sviati, i disutili, i guarda spalle e giocatori; finita la comedia si riducono in diverse mobbe in le stanze della istessa taverna, o altrove dove li torna più comodo, e cenati insieme finita la cena attendono al gioco spendendovi il restante della notte », e così dopo la comedia danno « opera alla crapula et a qualche altra cosa forse peggiore ». E può dirsi « riduta la cosa a segno che non solo alle caste menti delle povere figlie de quali piene ne sono le case, et alle feste le chiese, mercè del moderno vivere è penetrata un pezzo fa questa maladetta peste, ma ne' monasteri alle sacre sore, fra quali d'altro più non si raggiona che di comedie, e di cose a quelle pertinenti; e queste e quelle con l' essemplo di vedere che gentildonne tali, si come sono esse commedianti stimate, vadino a torno putaneggiando con tanto fasto, con tanta servitù, denari, bellissime gioie, e richissime vesti, et accarezzate da tutti, furono argumento

esser cosa ottima il far così fatta vita, e desiderano esse poter fare il medesimo, e se si vien tolta la comodità di poter mandare questo loro desiderio ad effetto, restano per il mamo putane di core »; tanto più « che non è così ben nota donna in la città, che non solo non aborisca il veder tali femine ma che non tenghi a grande honore trattar con esse, et haverle in lor compagnia ».

E chiude col seguente sonetto:

Non vogliate per Dio S.ri cari
consentir che si faccia più comedie,
che comedie non son, ma son tragedie;
piene di mille angoscie, e mille amari.

A noi votan le borse de' denari,
ma lascian del ciel vote molte sedie
ch' è peggio assai, nè sia chi più v' assedie
in ciò voler, ma Dio temere impari.

Sol da quelle s' impara i tradimenti
furti, rapine, stupri, et adulteri,
e quanti mali far possin le genti.

Sienvi per altro cari i forastieri
non a corromper le più pure menti,
s' esser volete voi S.ri veri.

Il quadro, come si vede è ben colorito, anzi eccessivamente, e con una singolare crudezza di linguaggio; ma rispecchia la vita, la società, l'ambiente di quel tempo, nè di Genova soltanto.

Notevole il rilievo intorno al posto ed al lusso onde le commedianti si facevano vedere per la città, ed il favore che si procacciavano presso le gentildonne, le quali, anzichè sdegnare, desideravano la loro compagnia. Ed è osservabile il tocco che riguarda le gioconde adunanze che si facevano dopo la recita « in le stanze della stessa taverna », perchè ci ricorda come il teatro fosse eretto in quella osteria del Falcone, la quale diede poi nome al teatro omonimo durato fino a' nostri giorni.

**Achille Neri**

# MIECIO HORSZOWSKI

TUTTE le critiche e tutte le osservazioni e speculazioni scientifiche non ci hanno offerto, come desideravamo, il modo di conoscere chiaramente se l'arte di Miecio Horszowski fosse più materiata d' intelletto che di volontà e viceversa, e in quale proporzione nel piccolo essere esistesse il germe dell'intuizione e in quale il risultato della riflessione.

Più che la scienza, a quanto ne sappiamo, questi dati ci ha forniti la madre del fanciullo prodigio, la quale ci ha press' a poco detto, che il suo magnifico Miecio fin dal terzo anno della nascita si è avvicinato alla *tastiera*, senza ripugnanza o altra minore avversione, ma con simpatia, per predilezione, e che da allora ad oggi non se n' è distaccato se non per ristorare lo spirito e dar riposo alle stanche piccole mani. Per ora, a quanto leggiamo, i concerti di Miecio Horszowski, sono il risultato di otto anni di assiduo esercizio pianistico, e ciò davvero non è poco, non è dato di lieve importanza, per spiegarci in certa maniera il fenomeno. Sia pure in un fanciullo, otto anni di continuo esercizio pianistico, ed esercizio di predilezione, bisogna notarlo, possono dare il risultato che alle sale ammirate offre in questi giorni l'Horszowski. Egli suona come un eccellente pianista e per la sua età ci appare un genio. È un genio? Chi si può assumere la responsabilità di proclamarlo? Per ora, se di troppo non erriamo, possiamo appena riconoscere di trovarci di fronte ad un fenomeno di consistenza volitiva, e quando apprendiamo come sia stata possibile la sua for-

mazione attiva, lo ammettiamo e ce ne meravigliamo, quasi con la medesima intensità di come potessimo meravigliarci trovandoci di fronte alla rivelazione autentica d'un genio. Ma perchè l'Horszowski, non tanto rispetto alla sua età, ma nei riguardi del mondo musicale, si riveli un genio, come ci auguriamo, bisogna rassegnarsi ed attendere: il tempo farà con rigida esattezza ciò che ora non possono scienza e critica. Limitiamoci perciò ad ammettere il fenomeno e ad ammirarlo, perchè è davvero cosa insolita che un fanciullo concilii attorno a sè tutta l' attenzione d' un gran pubblico iniziato facendo vibrare note divine, nella loro varia e meravigliosa ricchezza, come quelle di Beethoven e di Chopin!

Un' ora intera di soavità non vellutata e arida e sorda, ma piena di tutte le vene entro cui corre quel sangue, così raro in oggi, il quale giunge nero ai polsi e li scuote ed accalora in una febbre prima di sapiente irrequietezza, poscia di spasimo senza nome e senza pietà. Quelle pagine musicali sono davvero immortali per la vita che contengono, per la profondità di pensiero da cui sono doviziosamente alimentate, per la grazia schietta e proba con cui si esprimono. Trarre da esse tutti i suoni, veri accenti d'anime e soffii misteriosi di natura, con esatta percezione del loro significato, è già fare opera di artista, oltre che di esecutore, e a tal grado d'intensità, senza dubbio, è giunto il magnifico piccolo polacco. Egli ottiene dalla tastiera tutto quel canto ch' io chiedo alla musica, « la ricca di parole muta poesia », come la definì Leonardo, e nella esecuzione di Chopin mi prese tutto, con il convincimento, l'emozione, le mani che più non conobbero riposo!

Pensai ad altri pianisti e ancora una volta ebbi un senso d' orrore per quel Rosenthal che muove con rabbia la guerra ai *tasti*, togliendo ad essi tutti i gemiti dell' umana passione, e solo potei ritrovare la mia strada spirituale di dolcezza, quando mi fu largito dalla memoria il dono di poter ricordare il Martucci, il Palumbo, il D' Albert, signori di tutte le anime canore, rivelatori insigni di tutti gli accesi lamenti delle armonie consacrate all' immortalità!

Qui, perseguendo una dottrina che misura il genio nella sua essenza, vorremmo sapere in quale quantità entra la riflessione e in quanta la volontà nel nostro Horszowski (nostro perchè tutte le anime dei suoi ascoltatori appartengono al mondo dell'arte!), ma comprendiamo benissimo che almeno per ora niuno sinceramente ed onestamente potrà appagare la nostra curiosità o, quando meno, potrà fornire un piccolo elemento positivo alle speculazioni della scienza. Ma che importa?

Io ricordo una fanciulla napoletana che pochi napoletani conobbero, perchè tra noi è abitudine di non prestare ascolto ai vagiti dei fanciulli prodigi: Emma De Matteis. Questa piccola verace pianista non vide attorno a sè folle di speculatori antropologici e voci di critici ascoltate e riverite. Era una piccola grande artista, e noi per tale la ritenevamo, perchè misuravamo alla bella e meglio le difficoltà pianistiche che superava quando muoveva a deliziarci ( è la parola ) con la sua arte divinatrice. Figlia d' un artista, vale a dire, figlia d'un essere incapace a trar profitto dal suo inestimabile tesoro, attorno a sè non vedeva che pochi amici : era tutto il suo mondo... e lei era grande, ma nessuno a Napoli ne sapeva niente. Ci volle Bologna! Una illustre signora bolognese alla quale la diressi, benchè colpita da vivi dispiaceri per la malattia d' un suo figliuolo, mi disse... « è Bologna che deve ringraziar lei... la piccola Emma è davvero un prodigio! » Ma il prodigio ci privò del suo bene subito... bambina ancora Emma ci lasciò, e ancora il padre, Francesco De Matteis, ancora la madre, piangono come se fosse morta ieri, ancora non riacquistano la pace del loro spirito sconvolto, ancora il povero Francesco sembra un pazzo e la povera moglie sua un' ebete!

Il piccolo mondo di Emma, dicevo, l' applaudiva come una divinatrice, e non si curava di misurarne l' anima col metro della psicologia umana, e di pesarne l'intelletto nella bilancia dei postulati dell'antropologia; l'applaudiva perchè la sua fanciulla prediletta lo intontiva con la precocità del suo possente ingegno. Tutto ciò per le teoriche mercantilizie sarà forse poco, ma per quel gruppo di spiriti eletti era molto, era tutto!

Così dovrebbe accadere per Miecio Horszowski ( ed io lo auguro al fanciullo prodigio! ): il suo mondo d'ammiratori coscienti, piccolo o grande non importa assodare, ne dovrebbe ammirare il portentoso ingegno, senza curarsi di misurarlo e pesarlo alla stregua delle dosi di volontà e di talento, come vuole una certa tendenza di quest'ora, che sentenzia in nome d' un positivismo che ignora nelle sue buone fonti, o che tradisce!

Il fenomeno del piccolo pianista polacco è spiegabilissimo, ed è bene non ignorarlo. Già da otto anni egli trasfonde la sua animuccia e per la via delicata e tenera delle sue mani, nella tastiera che lo prende ed assorbe per ore ed ore d'ogni giorno e d'ogni sera, ed alla quale avvicina con dedizione il petto in ansia e la testina reclinata, come a raccogliere in suono sensibile per la nudrizione del proprio udito, il mare di melodie che ha già fluttuato nel suo

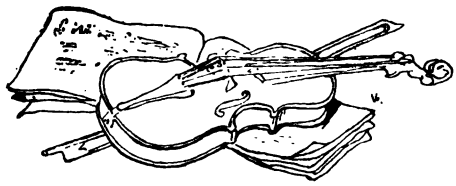
spirito. Tutta questa immolazione, fenomenale per sè stessa, deve ben dare i suoi frutti e li dà, e come!

Horszowski ci appare un eccellente pianista a undici anni!

Che cosa si potrebbe chiedere di più alla vita, che cosa all'umano ingegno, che cosa ai misteri della psiche? Constatiamo e plaudiamo, guardandoci bene di apparire popoli senza visioni e senza storia. Ma Mozart appartiene alla storia. E come!, rispondiamo noi; ma i segni del genio Mozart li consacrava nelle sue precoci ed immortali carte. Di fronte a simili prepotenti rivelazioni ben la scienza può dire la sua parola sicura, ma ancora meglio tutto il mondo che sente può gridare al miracolo! Sarà genio anche l'Horszowski, così come si dice, per alcuni segni ch' egli dà di forte possesso di riflessione, che lo fo scorazzare da piccolo gran signore nel campo della speculazione interpretativa, e per alcune manifestazioni intuitive del tutto meravigliose, come inventore e come esecutore; e sia, e ne venga ringraziata da tutte le creature di mente e di cuore l'umanità trionfatrice! Ma ora ciò che di certo sappiamo, e che ci fa ammettere il fenomeno, è che ci troviamo di fronte al un fanciullo nobilmente ed insolitamente esercitato, che ha, a soli undici anni, raggiunta la mèta di eseguir musica come un eccellente pianista di giusta età, tanto da sembrare, per le gradevoli illusioni dello spirito e degli occhi, un vero genio!

**Gaspare di Martino**

Miecio Horszowski ha tenuto a Napoli, al *Politeama*, un Concerto il 2 aprile, con programma serio e di buon gusto, ed ha riportata una magnifica vittoria.



# ORESTE CALABRESI

Una sera a Milano in casa di una giornalista, non ricordo perchè, il discorso cadde su di lui, e si ebbe appena pronunziato il suo nome, che una deliziosa voce lucchese gettò in mezzo a noi un « simpaticissimo » ma detto con così piena convinzione, con così profonda certezza di interpretare un sentimento immutabile, che gli occhi dei convenuti si volsero con moto unanime verso la signora, e stettero a guardarla quasi avessero atteso da lei la dimostrazione ragionata del suo entusiasmo. Ma la signora, una bionda giovane donna, sorrideva con un tenue sorriso, e non disse nulla. O disse col suo sorriso: Non lo conoscete voi pure? e c'è motivo di stupore s'egli, sapendosi rendere così gradito, dà modo a me di affermarlo con una sola e semplice parola?

— Vi piace davvero? domandò infine una signorina lombarda che stava seduta alla parte opposta della sala.

— Sì, assai...., rispose la voce lucchese sul medesimo tono.

Ma la signorina, curiosa o incredula che fosse, volle indagare maggiormente le origini di quella favorevole disposizione; e chiese, rialzando il capo sulla spalliera.

— Perchè? ..... Certo, io lo conosco molto poco....

Era la difesa posta per ogni evenienza contro l'assalto del nemico; ma questi, almeno nell'aspetto, presentavasi tanto gentile da far ritenere che ogni precauzione dovesse riuscire assolutamente superflua.

E fu, infatti, così.

— Perchè? soggiunse la signora senza scomporsi. Poi tacque un minuto quasi raccogliendosi.

— La domanda è imbarazzante, prese a dire in ultimo; sappiamo noi sempre i motivi che ci legano ad un'anima più che ad un'altra, o perchè questa persona, che non pensa come noi e non sente come noi, sarà assai più amata che non una persona alla quale potrebbe unirci invece la concordanza delle idee e delle aspirazioni? La simpatia è fatta di piccole cose, e come tale, di rado si giunge a precisarne la sorgente. A me sembra nondimeno che il Calabresi ci porti un soffio di vita completamente diverso da quello dei suoi colleghi. Lo si riconosce sull'attimo, appena egli ha messo il piede sulla scena; è lui, non può essere che lui. È la serenità, è l'ottimismo, è la chiarezza fatta uomo; dal suo viso sopratutto si sprigiona un bene intimo, il bene dell' esistenza come se egli ci venisse dinanzi ad ammonirci « Eh! figlioli, non è sempre brutto!... un pò di luminosità c' è anche quaggiù....! E come ci riesce; con quali finezze, con quale parsimonia di mezzi, con quale bravura accorda il nostro animo col suo e ci fa gustare ogni più delicata trasparenza del suo spirito! Egli ci afferra, è proprio la parola, con la sua maestria così suggestivamente espressiva, ci signoreggia dal principio alla fine con potenza tanto profondamente bonaria, che ci lascia poi indecisi se si debba preferire l'uomo all'attore o viceversa. Quindi, ammirando il Calabresi, non si rende che un giusto omaggio ai suoi meriti; e per conto mio, ritengo sia egli uno dei commedianti per i quali rimpiango meno l'eccesso del mio entusiasmo.

La giovane signora aveva parlato con fede e con impeto, persuasa di sè stessa, ma più ancora che a qualsiasi appunto avrebbe risposto con la sicurezza franca della propria opinione. Io mi guardai intorno e notavo che la grande maggioranza era con la lucchese, allorchè l'uscio si aperse, e il giungere improvviso di due invitati volse i discorsi su argomenti più spicci. Ma dall'angolo dove sedevo, gettavo delle occhiate sulla signora, quasi illudendomi di poterle far capire che noverasse pur me fra i suoi seguaci. Purtroppo ella credette a tutt'altro, e finì per voltare il capo altrove con un graziosissimo gesto di noia che valse, esteticamente, più di una carezza.

Ho ricordato l'anneddoto perchè potrei dire in forma diversa il mio pensiero; non potrei modificarne la sostanza. Chi di voi, avendo avvicinato una volta il Calabresi, non l'ha amato immediatamente per quel dono di misteriosa e piacevole attrazione che portano con sè certe creature, e che affluisce sulle loro labbra, sulla loro fronte, ai loro occhi come un fluido magnetico, diffuso in ogni curva della

faccia, sparso in ogni piegatura, irradiato in ogni minima cavità, e riflesso in altissimo grado dalle pupille, pupille azzurre e serene che non parlano perchè la parola ha una significazione limitata, mentre la loro espressività non ha confini che per chi non potrebbe mai percepirla nella sua estesa misura? E l'attore è l'uomo, almeno in questo caso. Se il Calabresi, fuori della scena, è uno di quegli individui che, anche accostati per la prima volta, sbarazzano subito il campo delle riserve diffidenti dietro le quali si cela il loro esame critico e la nostra incertezza, tanto spontanea e immediata emana da essi la fiamma di una naturale cordialità, sulla scena egli è l'attore umano per eccellenza, colui che in fondo ad ogni personaggio, per odioso che sia, rinviene pur sempre un cantuccio di onestà nascosto, e se ne serve mirabilmente per temperare l'antipatia che in questo personaggio può essere contenuta, così volendo, non solo la sua arte, ma perchè il rilievo di quella virtù risponde ad un invincibile bisogno connaturato alla sua anima medesima

È un' osservazione che feci una notte, dopo averlo ascoltato in un dramma di tragico dolore. Un fosco anelito di desideri combattuti e minacciati provocava lacrime e violenze sulla scena; al diritto logico di un cuore, opponevansi più imperiose ragioni, non disgiunte da quella regola inflessibile per cui una razza potè resistere forte e audace nei secoli assai duri della sua storia. Il Calabresi, nelle vesti del padre, aveva avuto momenti di grande verità; e la folla, che avvinta dalla sua mirabile rappresentazione l'aveva seguito al di là dell'ambiente nel campo del più perfetto naturalismo, non s' era rifiutata dall'esprimergli il proprio squisito piacere, con unanime consenso Quella notte io sentii che l' arte del Calabresi non avrebbe potuto toccare la sua più alta espressione, se essa non avesse trovato qualche volta in sè un elemento preponderante di sincero umanesimo. Sono trascorsi parecchi anni; ma quel mio primitivo giudizio mi è chiaro nel ricordo, perchè il tempo non fece che rendermi più convinto della sua esattezza. Ed è così profonda la persuasione ch' io ho d' essere nel vero, che sovente imaginai un' arte drammatica più moderna, più sensibile a tutti i soffi di rivendicazione che attraversano e fecondano le terre; un' arte che esponesse la nostra anima nei suoi supremi bisogni, nelle sue supreme speranze, nelle sue più immanenti idealità, e quest'arte di battaglia, di fede, di amore, fosse accolta dal Calabresi e da lui affermata vittoriosamente. Perchè io associo in unità non scindibile il significato del dramma e l' opera dell' attore? La risposta è quasi ovvia: Perchè il Calabresi avviverebbe il primo col fuoco della sua più schietta

natura, e siccome la sua natura deve possedere un principio di vivissima impressionabilità per quanto è conquistabile nella giustizia dell' uomo e degli individui, sento che lui più che ogni altro, saprebbe e potrebbe portare alla luce vitale questa nostra bandiera civile.

È un sogno il mio, e neppur spero che possa concretarsi. D' altronde voi ben sapete con che potenza rifulga nondimeno il Calabresi nelle interpretazioni che gli offre il teatro contemporaneo. Io non starò a fissare questa o quella, poichè i limiti che mi sono assegnato renderebbero incompleta la più sottile analisi che volessi compiere sulle figure alle quali il Calabresi impresse la sua personale caratteristica. Piuttosto, per dar termine al mio brevissimo studio, mi torna acconcio riprendere dall' episodio che ho narrato, e con quello conchiudere.

La signora aveva dunque inteso a modo suo la mia mimica. Rimasto perciò solo nel mio rifugio, rifeci allora mentalmente la chiacchierata della lucchese, e analizzai me stesso servendomi dei suoi giudizi. Ma i risultati non furono com' io li speravo. A tutta prima non pervenni a stabilirne il perchè. Corrispondeva sì o no il disegno femminile al concetto che mi formavo dell' arte del Calabresi? Ad un concetto particolare sì; non al concetto sintetico. Riconobbi subito che questo integrava alcune qualità artistiche sfuggite alla perspicacia della signora, e qualità di primo ordine che vogliono un accenno anche sommario.

Non unilaterale è la manifestazione del Calabresi, non chiusa in quell' unico tipo che elegge per sè la più gran parte degli attori, i quali circonscrivono la loro sfera d' azione nel campo che meglio si adatta al loro temperamento, ai loro gusti, alle tendenze che più spiccano e più si precisano. Ma possiede essa invece quel fondamento comico e drammatico che è dote dei grandi attori, allorquando questi, con trasposizione meravigliosa, sanno a volta a volta dimenticare e far dimenticare una delle forme nelle quali compongono a vicenda il personaggio che rappresentano.

Bisogna aver veduto il Calabresi nello scoppio dell' ira, nel tumulto di una tempesta o di una violenza, nella febbre cieca di un cuore lacerato, di una dignità ferita, di un diritto misconosciuto, per portarne via polsi e tempia frementi. La persona che ieri sera non aveva che atti di paterna candidezza s' è completamente trasformata. Egli vince sè stesso, vince la sua natura, e tutti i ruggiti, tutto il furore di un tormento che attanaglia viscere e nervi scattano da lui come se i suoi istinti predominassero davvero e con

folle brutalità sulle sue energie inibitrici. Quel capo proteso, quelle spalle rialzate sul collo, quelle braccia che tremano, quelle mani e quelle dita percorse da un brivido irresistibile, e quei gorgogli vocali, secchi, spezzati, che ansimano, che gemono, che prorompono che flagellano, raggiungono effetti di emozionalità che non sono dimenticabili. Vien voglia, come osservava qualcuno, di saltare allora sulla scena e spingere via il malcapitato attore che gli è di fronte tanto è l' angoscia di verità che egli incute. Nell' ingenua osservazione abbiamo una misura così preziosa, che io non la guasterò coll' aggiungervi inutili parole.

Riassumendo. Questo duplice felice carattere dell'attività scenica del Calabresi, perfezionato com' esso è, colloca l' attore nel gruppo degli artisti che fermano il loro posto oltre il numero, nella breve cerchia dei vittoriosi. Perciò noi l' ammiriamo, perciò il nostro occhio segue con attenzione l' ascesa di quest' uomo che conta fra le forze più vive nel nostro teatro. Com'è risaputo, lo vedremo per un triennio con la Saveri; tre anni di capocomicato, e quindi di fatiche improbe che soverchiano molte volte gli organismi più saldi. Ma per quel che il Calabresi è, per quel che dovrà ancor essere, auguriamoci che nella nuova vita egli non trovi la stanchezza, ma bensì impulsi nuovi e rinnovati per una sempre più grande e più invidiabile affermazione.

**Emilio Dolfi**

# Bibliografia

PROF. ANGELO CICCARELLI — *Orgoglio funesto* — Dramma sociale in tre atti. Trani. Paganelli 1905.

Non voglio discutere l'idea dell'A. di far servire il teatro a scopo di propaganda; nei tempi di accentuata evoluzione e rinnovamento d'idee il teatro è stato sempre più o meno calcolato come una tribuna, prova ne sia il teatro filosofico francese del secolo decimottavo, anche meno in fermo a discutere le idee di cui l'A. vuol fare propaganda. Dal punto di vista dell'arte esse ci sono indifferenti, e di arte soltanto dobbiamo qui parlare.

Ma appunto di arte ce n'è poco o punto nel dramma del Ciccarelli, il quale ha creduto di poterla facilmente asservire a un partito, e non si è neppure accorto quanto essa sia invitta e ribelle. Il Ciccarelli ci presenta nel suo dramma una società quale non esiste che nella mente di qualche fanatico; una società nettamente distinta in buoni e cattivi, i buoni sono i socialisti, i cattivi... tutti gli altri.

La tela è questa: Il Barone Gustavo de Camellis vorrebbe, per suoi fini ambiziosi, che il figlio, Gino, sposasse la figlia del marchese d'Afflitto. Ma Gino, da buon socialista, ama la serva di casa. Si badi però che non è una serva come le altre, è un fiore di virtù, di senno, e di nobiltà d'animo. Perchè la cosa non ci appaia inverosimile ci è detto che i padroni ne hanno curata l'educazione, le hanno dato perfino gli stessi maestri che al figlio. Insomma questa ragazza è in fondo prodotto della società su cui si vorrebbe gettare il discredito; e lo stesso deve dirsi di Gino. Nessuna meraviglia se Gino e Livia si amano; la maraviglia comincia quando ci accorgiamo che la madre di Gino è contenta di questo amore, prevedendo che potrà introdurre un episodio un po' divertente nel poema un po' noioso del matrimonio di convenienza a cui vorrebbero indurre Gino. Non diversamente la pensano gli altri personaggi del dramma. Livia è poi anche perseguitata da uno zio di Enrico, e questo zio è un canonico. Non vi pare che il Ciccarelli cominci a schiantarle troppo grosse?

Ad ogni modo è assodato che l'ambiente familiare di casa de Camellis è profondamente corrotto. Gino fa uno sgarbo alla fanciulla

che gli vogliono dare per moglie, e il padre lo caccia di casa insieme con Livia.

Nel secondo atto li ritroviamo sposati, e con una figliolina. Gino non ha trovato da occuparsi che in una stamperia; ma l'ossido di piombo gli ha logorati i polmoni, ed eccoci alla solita tisi. Non occorre dire che i compagni di tipografia di Gino, tutti socialisti, fanno a gara a soccorrerlo: chi gli porta dieci lire, chi un grappolo d'uva, e c'è un *medico socialista* poi che raccoglie tutti i suffragi. Tanta pietà nei compagni è in contrasto colla durezza di cuore della famiglia di Gino, che riesce ad accelerarne la morte con una proposta indegna. Gino è morto e in casa de Camellis non se ne sa nulla, anzi si celebra una festa. Nel momento culminante di essa appare come uno spettro il *medico socialista* che annunzia la morte di Gino. Non molto dopo si sente una marcia funebre; è il corteo mortuario che viene a passare in segno di protesta sotto il balcone del barone de Camellis, si odono delle grida di *abbasso il barone*! Livia entra impazzita; la madre di Gino, apprendendo in quel momento la morte del figlio, si precipita dal balcone.

Ora io mi domando: ammesso anche che questo dramma sia scritto pel popolo, non sarebbe da buon socialista imbandirgli cibi un po' meno grossolani?

Perchè costringerlo a pascersi sempre di robaccia? E la propaganda di qualsiasi idea non si potrebbe fare rispettando un po' più i diritti dell'arte, che è vera educatrice solo quando è vera arte?

GUGLIELMO FISCHETTI—*Maledetta!* Scene drammatiche sociali in un atto — Napoli. Melfi e Joele. 1906:

Anche quì molte pretese sociali, e punto arte. Vi sono accuratamente riprodotte le più false e patetiche situazioni del vecchio repertorio romantico. Non vi manca la madre colpevole che ha abbandonato marito e figlia; nè la figlia che crede morta la madre, e prega per la sua anima; nè la madre che ritorna ammalata e mendica, e riceve incognita carezze ed elemosina della figlia, che, a dieci anni, è la più perfetta benefattrice dell'universo. Ma vi è di più: questa madre si è resa colpevole anche di un omicidio, la polizia la cerca, e la sorprende proprio in casa del marito e della figlia; la colpevole madre muore all'istante.

È presente un medico che grida: « Morta! » Tutti ripetono « Morta! », e il marito esclama: « Giustizia divina! » che è come la bomba finale.

M. O.

ROSALIA JACOBSEN — *L' attore italiano* (Roma, «Giornale d' Italia», 6 aprile 1906).

Dopo la signora Jean Dornis, che ha scritto e stampato più eresie che parole sul conto e l' opera degl' autori drammatici italiani, qualche cosa di simile, sebbene con più rispetto e oserei dire con più ingenuità, è venuto a fare ora la signora Rosalia Jacobsen, scrivendo un articolo sull' attore italiano, preso come tipo d' osservazione generale. Certe scrittrici straniere, quando ci si mettono, e specialmente quando dicono di amare l' Italia, o la fanno l' Accademia o non la fanno, seguendo l' esempio dell' illustre signor marchese Colombi!

Vediamo un po', dunque, ma in fretta, che cosa ha scritto la signora Jacobsen sull'attore italiano. L' egregia articolista, in sunto, ha detto che tra noi Shakespeare o non è capito o è recitato male, cioè: *è espresso* con troppa umanità e con poco o nulla di profondità. Udite che cosa scrive in alcuni suoi periodi:

« Ciò che nelle loro incarnazioni shakespeariane produce l' effetto scenico è per così dire la fresca e spontanea *animalità* dell' uomo del Rinascimento, la personificazione delle individualità indomate e forse, le luci vive e le ombre profonde; son quadri che hanno una magnificenza di tinte tizianesche e la forza realistica di quelli dei maestri olandesi primitivi. Per esempio vien ora data in modo assolutamente eccellente una figura come quella di Shylock e appunto da tutti e tre i sopranominati artisti in maniera diversa — gli è appena se mai vidi arte migliore sopra altra scena.

« Nello Zacconi la insoddisfatta e anelante sete di vendetta, nel Novelli il lucido odioso istinto di razza e l' intelligenza sicura del popolo ebraico, nel Salvini la passione contenuta e l' ansioso spiare e attendere dal più profondo dell' anima: sempre arte realistica, piena della più felice intuizione.

« Così l' italiano è pure nella parte di Otello col tipo datone da Ernesto Rossi, sempre giusto e di grande effetto, sia per la potenza della passione, che sa porre nel suo sguardo e in tutti i suoi atti, ovvero sia per la completa plastica del personaggio nella magnificenza di ricchi abbigliamenti esotici, come avviene specialmente per Gustavo Salvini. Ma questo è soltanto *un lato* delle grandi figure shakespeariane il temperamento e il gesto pittorico, e Shyloch e Otello è in realtà ciò che meglio al momento presente fu dato di Shakespeare in Italia ».

Anzitutto, noi non ricordiamo che Zacconi abbia recitato *Shylock*, e questo sarebbe grave per la Jacobsen, perchè attesterebbe ch'ella giudica i nostri attori soltanto con la sua .. fantasia, ma può darsi che ricordiamo male, ed è quindi bene non insister e su questo punto. Ciò su cui è doveroso dirla netta e forte è su un' affermazione che l' a. fa e che è questa: «... *Shylock* e *Otello* è in realtà ciò che meglio al momento presente fu dato di Shakespeare in Italia». Non è vero. Poichè, specialmente nell' interpretazione d' *Otello* si ricorda un morto, Ernesto Rossi, bisognava ricordarne un altro, Giovanni Emanuel, in *Re Lear*: un capolavoro di penetrazione scenica, un capolavoro di penetrazione di pensiero e d' arte, un capolavoro di rappresentazione saldo e sicuro, una incarnazione potente, che ha potuto contare sopra i più illuminati giudizii e l' ammirazione degli spiriti colti ed indipendenti, e per la quale soltanto, sia pure l'Italia abituata alle grandezze artistiche, una Nazione può ben andare orgogliosa e dire di possedere attori di riflessione e d' intuizione possenti.

Con la medesima disposizione d' animo, la signora Jacobsen giudica alcuni attori principi nostri nelle interpretazioni ibseniane, e fermandosi a Zacconi osserva: « E l'altro egregio attore italiano, Ermete Zacconi, che nell' interpretazione dell' Ibsen viene preposto anche al Novelli, e che è l' interprete per eccellenza dell' Ibsen in Italia, dimostra abbastanza colle sue recite ibseniane, che appunto ciò che nell' Ibsen è l' essenza — la profonda ed astratta vita del pensiero—resta per lo spirito dell'attore italiano secondario. L'Ibsen è da lui interpretato tutto patologicamente negli « Spettri », la cui parte principale è una delle più geniali produzioni dello Zacconi, i più importanti interpreti nordici, come Lindberg e Paulsen, danno il giovine raffinato, degenerato, tragico, interessante, Zacconi invece dà semplicemente, l'.idiota e non si può negare che l' effetto non sia enorme ».

E la *progressività* dei segni del male in Osvaldo, fino alla completa manifestazione del male istesso, che in Zacconi è preparata, regolata e sviluppata con senso d' arte veramente invidiabile, dove è andata a finire? Forse l' a. ha ascoltato il nostro grande attore soltanto nel terzo atto degli *Spettri*? E di una certa Eleonora Duse, vivificatrice arditamente pensosa ed estetica di più figure ibseniane, la signora Jacobsen non ha notizia? Ma non sa l' a. che Ibsen tra noi ha trovato i maggiori suoi interpreti, anche tra gli attori secondarii, e che tra le nostre attrici, oltre la somma Duse, ha trovato temperamenti privilegiati d' intenditrici in Italia Vitaliani, in

Emma Gramatica, per citare soltanto un' attrice di fama assodata e una giovane che procede con sicuro cammino verso la conquista dell' eccelsa cima del teatro?

L' attore italiano, in altri termini, per la Jacobsen è un essere dotato di molto intuito, che non si dà alcuna pena di penetrare nell' anima dei grandi personaggi dell' arte, che recita i personaggi del teatro francese, frivoli e ciarlieri, forse meglio che gli stessi attori francesi, e che infine (oh, molto gentile!), sa baciare inimitabilmente la mano alle signore! Quanto a coltura... il giudizio è muto; quanto a studio il giudizio è chiaro: l'attore italiano, in fondo, o studia poco o non studia affatto. E tutto questo — ed è peggio — l' a. scrive manifestando di avere per l'attore italiano una viva e cordiale simpatia.

No, egregia signora Jacobsen, dell' attore italiano, ora specialmente, non si scrive così. Se è vero che per seguire una moda i nostri palcoscenici si ammantano di scenarii doviziosi, non è men vero che attraverso i luccichii della scenografia e della luce elettrica, non vi siano teste pensanti d' artisti che penetrano fin in fondo all' anima dei personaggi che incarnano. E questo non è raro in Italia, dove ancora il teatro non è una Istituzione di Stato, e dove tutto il suo splendore l' arte della scena attinge soltanto alle fonti della iniziativa privata. Dovremmo, per ciò, avere delle baracche ed abbiamo dei teatri, dovremmo avere ancora lo spirito di Tespi e le abitudini, pur tanto rispettabili, degli Andreini, ed abbiamo l' insegnamento riformatore del Modena. Signora Jacobsen, l'attore italiano ha camminato, e non per vie piane, ma per sentieri faticosi che guidano alle altezze, ed è salito, e sale, per essere sempre degno dell' universale consenso, che lo colloca alla testa, in vetta, degli attori di tutte le altre Nazioni del mondo!

d. m.

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA dalla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

*Fondatore responsabile* Gaspare di Martino

# ENRICO IBSEN

Il ricordo di questo Grande, che si è spento or son pochi giorni, mi esalta; mi ha sempre esaltato, da quando, a teatro, ho visto ed ho cercato di studiare e comprendere una delle sue originali donne sceniche, Hedda Gabler (1891). Chi ha prodotto una più visibile e sensibile figura di ribelle nella piena ossessione delle sue idee e dei suoi propositi? Da quale fonte è scaturita un'anima più fremente, più sofferente, più capace di travolgere gli attenti spiriti che la seguono nella rete fitta delle sue crisi e delle sue catastrofi? Dopo questa conoscenza mi staccai da un illustre campione della critica bolognese, che si affannava a sostenere che l'Ibsen non offriva situazioni drammatiche nette, ma poneva problemi, che talvolta non si curava di sciogliere, e perseguiva astrazioni senza troppo curarsi di fissare per esse un termine, una mèta, una conclusione. Il mio amico e maestro era ed è rimasto latino nel sangue, nè per amare il teatro di Lope de Vega o quello di Carlo Goldoni, ma per venerare il francese di tutti i tempi. Egli avrebbe voluto trovare un qualsiasi spunto di sincero amore per il grande norvegese, o schietta guida di penetrazione, seguendo le pagini che sull'autore di *Casa di bambola* han scritto il Rod, il Lemaitre ed altri critici da lui stimati e preferiti. Stava fresco! Mai, come per Ibsen, il trionfo d'una grande arte, nei tempi che sono i nostri, ha potuto contare sopra il volere cosciente

di spiriti liberi e d'intelletti precoci; occorreva sorpassare barriere, avvicinare elementi e termini etnografici, aver chiara la conoscenza di costumi troppe volte assoggettati a capricci di fantasie coloritrici e ad eleganze di esercitazioni ironiche, occorreva insomma compiere un miracolo di volontà e uno sforzo di buon gusto e di sapienza, e questo da pochi precursori è stato compiuto. In quindici anni, sotto un tale auspicio, anche nei paesi latini, Enrico Ibsen ha conquistato si può dire, un vero mondo di gloria, e ha raggiunto una diffusione immensa. Il manipolo degli ostinati suoi fautori oggi ha un diritto, semplice ma indistruttibile: si chiama Universo!

Da quando *Spettri* han provocato le ire pudicamente implacabili degli inglesi, le amabilità decorative della intellettualità francese ufficiale, la grave sentenza germanica, che l'artista fosse un socialista, cioè un propagandista unilaterale e partigiano, e tanti e tanti altri giudizii occasionali in nuovi e numerosissimi angoli della terra, ad oggi, ne ha fatto del cammino l' opera ibseniana, e quale!, e non per vittorie di discorsi illustrativi, ma unicamente per la sua forza rappresentativa d' arte e d' idee. In Italia si recita Ibsen da oltre quindici anni, e quattro dei nostri artisti drammatici ne han sentito, primi, il fascino ed il potere: Ermete Zacconi (*Spettri*, *Nemico del popolo*, *Gian Gabriele Borkmann*)... Ermete Novelli (*Anitra Selvatica*...) Eleonora Duse (*Casa di bambola* e più tardi *Hedda Gabler* e *Rosmersholm*), Italia Vitaliani (*Hedda Gabler*). Poi vennero Emilia Aliprandi-Pieri, Teresa Mariani, Carlo Rosaspina, Irma ed Emma Gramatica, Alfredo de Sanctis, Clara della Guardia, ed altre ed altri. Sicchè, nonostante le accuse (alcune senza odio e senza disprezzo, ma piene di amichevole squisitezza, come quella, ad esempio, lanciata a me, otto anni fa, dall'amico e collega Giulio Piazza di Trieste) di ibsenismo morboso, nel nostro paese abbiamo avuto il modo e il tempo di abbeverarci alla magnifica fonte del titano norvegese. Ma niente è stabile tra noi e perciò anche per Ibsen si sono seguiti momenti d'oblìo, e per due principali ragioni: prima perchè non sempre si è saputo scegliere la produzione meglio adatta alla comprensione immediata del pubblico, poi perchè alcuni nostri uomini di teatro ben pensanti consigliano che ad una rappresentazione,

poniamo, di *Imperatore* e *Galileo*, è sempre da preferire una dilettazione scioccherella uso, poniamo del pari, *Bonheur, mesdames!* di Croisset. Tant'è, dicono, il teatro non deve annoiare: quei ben pensanti, come vedete, si annoiano ad un lavoro d'Ibsen, e ne dànno la colpa al pubblico. Che plebaglia!

Nella vasta e varia opera del leone di Cristiania tutti i gusti, se sono gusti, possono trovare un'ora di elevazione spirituale, un momento di sollevazione d'idee, e anche parecchi minuti di letizia, non perchè essa galleggi in un mare senza confini e senza orizzonti, ma perchè è scaturita da una visione immensa delle cose più opposte, da una penetrazione gigantesca delle anime più disparate, da una osservazione delle casualità umane più antipodiche. Lo sguardo del grande ha compiuta una miracolosa e meravigliosa sintesi di tutto quanto non è riuscito a sfuggirgli, a sottrarsi alla sua luce. E bene è stato detto che l'opera ibseniana è di luce, perchè in essa tutto è rilevato con vigore, a colpi sicuri, di quelli che lasciano solchi immortali. Chi la esaminerà convenientemente — e ne occorrerà del tempo — vedrà com'essa contenga, anche quando non è del tutto comprensibile di getto, elementi di creazione colossali, tanto più quanto meglio riescono a significare con nettezza il loro contenuto ideale. Quando alcuni di questi elementi rimangono oscuri per sè stessi e per gli altri, è segno che oscura è ancora la loro origine, che non ancora è sussidiata da chiarezza benefica la loro naturale derivazione; poichè là dove Ibsen non ha visto e non ha capito bisogna convincersi che la natura ha elevato uno dei suoi misteri profondi. Non è quindi oscura la visione dell'artista, ma l'oggetto o il soggetto verso cui l'ha rivolta. Questi sono ardimenti e cimenti che attendono le prove gagliarde degli eroi: a nessun mediocre è dato di provare lo stimolo di affrontarli!

Solo una vita agitata, sprezzante d'ogni tregua, d'ogni pericolo, può mirare verso così immane altezza. Infatti Ibsen, insidiato dalla povertà, si adatta ad un lavoro meschino di farmacista, ma pensa e scrive e con un'ode: *Levatevi*, o *Scandinavi*! fa udire il primo squillo della rivoluzione del 1848; quindi con un dramma, *Catilina*, non bello per arte, ma utile allo scopo cui era diretto, grida il suo verbo che spiace ai più

dei suoi connazionali. Imperterrito ed imperturbato, prosegue e, mentre due direzioni di teatro sembrano domargli lo spirito battagliero, getta in faccia alle beghine di Norvegia *La commedia dell'amore*, che condannano come inno del libero amore, mentre altro non è che l'esaltazione della purezza dei sensi nelle unioni umane! La patria lo ammiserisce nella quiete e nella borsa, e lo scaccia; ed allora

*Per correr migliori acque alza le vele*
*Omai la navicella del* **suo** *ingegno,*
*Che lascia dietro a sè mar sì crudele...*

e lo guida in Italia, dove resta per alcuni anni, a Roma, a Napoli, e poi visita, irrequieto, terre d'Oriente, in cerca di pace, per lavorare, e di sole, per vivere! Già aveva creato un capolavoro (ce lo indica il Brandes e ci trova consenzienti): *I pretendenti alla corona*, ma tra i silenzi italici, in cui visse isolatissimo, come volle, creò: *Brand*, *Peer Gynt*, *Imperatore e Galileo;* poi *La lega dei giovani, Le colonne della Società*, *Casa di bambola, Spettri*, *Il nemico del popolo*, *L'Anitra Selvatica, Rosmersholm*, *La donna del mare*, *Hedda Gabler*, *Il costruttore Solness*, *Il Piccolo Eyolf*, *Gian Gabriele Borkmann*, *Quando noi morti ci destiamo;* e chi può dire che questi che si conoscono sieno tutti i lavori teatrali usciti dalla possente officina, il cui Artefice è di quelli che la natura, anche nella sua sconfinata, meravigliosa attività, non può dare al mondo che alla distanza di qualche secolo?

Con una parte dell'opera ibseniana oramai siamo familiarizzati, ma resta a conoscersi dai più, credo, quella ch'io ritengo più contenuta in orbite ampie di poesia.

I due capolavori che ci parlano più direttamente, *Casa di bambola* e *Spettri*, sono stati concepiti e sviluppati tra Sorrento ed Amalfi, cioè in due angoli prediletti da tutte le luci, le arie e i colori di questo nostro mondo! Come quei sorrisi di natura seppero confortare il magnifico artista nella creazione dei due capolavori!

Mentre Enrico Ibsen, incessantemente, sognava e creava opere d'arte, attorno a lui la solita indagine dei pensieri e dei sentimenti, compiva la sua opera in grandissima parte ne-

gativa. Tutte le fedi, tutte le religioni gli sono state attribuite; tutti i sistemi filosofici, i dogmi sociali, i principii politici gli sono stati riconosciuti, e Ibsen non faceva e non ha fatto che dell'arte, quella che il suo animo gigantesco ha saputo colorare, quella che la sua forza creatrice ha saputo plasmare, quella che il suo colossale cervello ha saputo intensificare di significato. Faceva e ha fatto dell'arte, non d'altro curante che dei fasti della Natura con tutte le sue avvolgenti e travolgenti contraddizioni, non d'altro curante che di trovare nell'Umanità le figure adatte alla manifestazione del proprio senso artistico bello e pensoso. Ma in vita e in morte han voluto e vogliono fare di lui un filosofo che per difetto di matura meditazione si faccia cogliere in flagrante disparità d'idee e di concetti, un sociologo che ora inneggia all'individualismo anarchico e ora al collettivismo socialistico, un politico che ieri ammirava la bellezza del dispotismo russo e oggi si lamenta della libertà tolta a Roma, designandola a sede di Papa o di Re! Che si poteva dire di più a questo grande, di più strano ed involuto, mentre se ne diceva o scriveva l'elogio? Ma perchè alle menti universali le menti unilaterali vogliono assegnare un limite ed un confine? Dov'è questa legge, chi l'ha pensata e proclamata? Perchè soltanto un sistema di filosofia e una teorica d'arte possono risolvere ed abbellire un problema d'esistenza, e non cento sistemi e cento teoriche riunite insieme, oppure, nessun sistema e nessuna teorica? Ma, a voler sostenere la indispensabilità diritta di certi ordini d'idee, in fatto di grandiosa osservazione delle cose della vita e della natura, non si corre l'evidente pericolo di farneticare là dove occorre ragionare con semplicità e chiarezza? Udite, in tema di essenza intima d'arte, Schopenhauer che cosa insegna: " *Ce n'est pas seulement la philosophie, ce sont encore les beaux arts qui travaillent au fond à résoudre le problème de l'existence* ". Uditelo, coerentissimi uomini di pensiero, che chiedete a Ibsen di uniformare tutti i suoi motivi, tutti i suoi spunti d'arte, ad una sola ed unica e rigida conclusione di pensiero, e traetene profitto!

Il poeta ha sollevato il teatro al suo vero destino di sapienza e di genialità, e quanto alla concezione dei suoi fatti d'arte

e di vita, egli ha saputo partire dal nulla, come noi tutti dal nulla partiamo per ritornare nel nulla, giungere ad una potenza massima, e sparire quindi nelle ombre misteriose del niente: Bernick, Solness, Borkmann, Stockmann, sono le personificazioni auguste di questi supremi concetti. Il bene sta nel desiderio di lasciare a chi ci succede il modo di sempre meglio sgombrare la vita da tutte le sozzure per le quali l'umanità ritarda ogni suo razionale progresso, la natura ogni sua perfezione beneficatrice...

E Ibsen, che può essere tutto, ed anche filosofo, è principalmente un artista che guarda e può e sa guardare verso l'umanità da un culmine, con intransigenza d'animo e di mente, per rivelare ciò che ha visto e che ha inteso, senza infingimenti di coscienza e transazione di forma, e il suo pessimismo, alla maniera del pessimismo di Stirner che grida: " Piglia quello che ti è necessario. È così che si dichiara la guerra di tutti contro tutti ", di Leopardi e dello stesso Schopenhauer, che s'incontrano nelle affinità del vero e del bene, è di quelli che edificano e rendono saldo tutto un mondo cosciente, che non è il nostro, e che pochi eroi generosi, che noi plebe chiamiamo anarchici, sconoscendo e avvilendo il vero significato di questa sublime parola, tendono a costruire negli spiriti e nelle forme degli uomini e delle cose!

Il gigante è passato, ma la sua voce resta e può ammonire, sempre che si sappia e si voglia intenderla: è una voce che trova eco solo in quella di Shakespeare!

È passato, ma restano imperituri i segni della sua austerità: vivo, mirabile esempio, che i nostri scrittori non cercano e non sanno imitare. Si combatte una lotta atroce per affrettare comunque il cammino che conduce alla notorietà, là dove si dovrebbe sostenere quella di saperla attendere. E si cerca di trovare un appoggio nella burocratizzazione dell'arte. Noi abbiamo sognato la difesa di chi lavora, combattendo per essa non senza qualche buon risultato, e non la sinecura pei fannulloni o per gli intriganti! Che fossimo giunti al principio della fine?....

**Gaspare di Martino**

# GIOVANNI EMANUEL

ANCHE con rapidità — Signore e Signori —, come si è costretti a fare nel breve tempo assegnato a una lettura, non è possibile dire di Giovanni Emanuel, senza dare uno sguardo alle condizioni del teatro nostro, nelle cui angustie l'anima del grande, che ora ricordiamo, ha dovuto dibattersi, ha dovuto lasciarsi sopraffare!

Nel mio paese, or sono pochi giorni, mentre si è apposta, sulla facciata principale del *Teatro dei Fiorentini*, una lapide in memoria di Giovanni Emanuel, è sorta una disputa: si doveva in quel teatro eternare il ricordo d'un grande, che sognò invano di realizzarvi una compagnia stabile, senza provvedere a non farne dimenticare un altro, Adamo Alberti, che ve la rese possibile, e per oltre quarant'anni? La disputa, come vedete, non tange l'arte dell'attore che oggi qui rispettosamente ricordiamo, ma assume un carattere ben diverso: mette in rilievo, cioè, come sia stato possibile all'Italia divisa di alimentare dei teatri stabili, e come questa suprema conquista dell'arte nostra sia divenuta un sogno nell'Italia unita. Con alcuni amici, tra qualche mese, ci riuniremo in Napoli e, riparando all'immeritato obblìo, faremo in modo che sulla facciata del glorioso tempio dell'arte, insieme a quello di Adamo Alberti, capostipite nella grande idea, che ha contato già sopra una realtà di oltre otto lustri, sieno scolpiti i nomi di quanti gli furono cooperatori insigni, e che trassero quindi, con la loro grande arte, a scuotere d'ammirazione le platee del mondo civile!

*

È stato detto che Giovanni Emanuel come artista abbia goduto il consenso della folla, alla quale è giunta sempre, come una vera benedizione, la manifestazione della sua arte. Che cosa significhi, in questo caso, il godere del consenso della folla, nessun ha detto, ed ecco perchè l'affermazione mi ha trovato incredulo, anzi contrario. Non credo si sia voluto dire che il grande artista abbia trovato sèguito e plauso in quella parte di popolo, che viene indicata quale folla, perchè meno progredita, più ingenua, meglio credula e primitiva!

E allora? Avviene a tutti gli artisti di presentarsi a più e più qualità di pubblici, e queste variano secondo il grado del teatro e la importanza della città, in cui recansi a recitare. Il concetto dell'Emanuel era un altro. Egli, in massima, preferiva il teatro ampio al regolare, per rendere possibili due cose: la rappresentazione di lavori dal concetto vasto e dalla linea solenne, e l'applicazione d'una tariffa di prezzi assai mite, per rendere agevole al ceto di mezzo l'accesso in teatro. Concetto giusto, democratico, nel senso aristocratico della parola, elevatamente umano e civile. Nel ceto di mezzo è quasi tutta la miglior parte dell' intellettualità sociale: da esso traggono vita e opera le falangi migliori dei reggimenti scientifici, artistici e letterarii. Un aristocratico che voglia nudrire il suo intelletto, dice di volersi « imborghesire »: un plebeo che voglia, e possa, elevarsi, volge i suoi passi verso di esso, come per salire verso un che di superiore, di meglio favorito da quanto la natura può offrire di ottimo: la coltura! Le migliori battaglie del pensiero e dell'azione, in tutti i tempi, sono combattute da uomini nati ed educati in quel ceto, non certo sorriso sempre dalla fortuna, ma costantemente riverito per quel che rappresenta: il terreno più fecondo in cui l'umano scib le possa spargere la sua semenza e coltivare, con prodotto sicuro e rigoglioso, le sue vittorie, che sono le vittorie che il mondo conquista nell'instancabile cammino verso il suo progresso ascensionale! Questa è la folla a cui parlava Emanuel, e se, chi ha largita l'affermazione ha inteso di accennare ad essa io vi sottoscrivo. Ma godere il favore di questa folla soltanto, purtroppo, vuol dire essere impopolare! E Giovanni Emanuel, eccezion fatta per due o tre momenti della sua vita d'attore, così in Italia che all'estero, anche in un estero lontano, è stato impopolare! A lui non affluiva la massa del pubblico, senza distinzione di caste e

di classi; a lui accorreva la parte eletta del popolo; la migliore, ne convengo, ma non quella, certo, che reca oro a manate, tanto da provvedere l'artista di palazzi, di ville e anche di sontuosi pranzi! Ed egli lo sapeva, lo ammetteva, non lo nascondeva, e cercava di favorire questa cosidetta folla da lui prediletta, sacrificandone il meno che potesse la borsa. E questa prima affermazione ne ha resa possibile un'altra: che l'arte discende ai popoli per renderli migliori, eccetera, eccetera! Ancora si credono lecite nel tempo nostro queste gratuite bestemmie. L' arte discende! Dove, quando, come? È il mondo che cammina, è la gente che avanza a passi di gigante verso le vette superbe e benefiche della scienza. È la folla che si evolve e rende degna del sorriso dell'arte, che sta lì, ove il destino l'ha collocata, in alto, in alto, nume tutelare di bene, *Turris Eburnea!* Certe affermazioni sono davvero insensate: per esse dovrebbe snaturarsi l' ordine delle cose create, uscire dalla loro orbita le sfere celesti, espandersi il caos nelle menti, negli atti, nello sguardo. Eppure è così semplice parlare d'arte, è così dolce sentirne, e così modesto comprenderne: in questa semplicità, in questa modestia, sono le ragioni più forti e più pure di quelle estasi, che le anime elette godono e, piene di esse, si corazzano contro tutti i sensi della più nauseante e rivoltante volgarità!

Abbiamo visto, a larghi tratti, a quale pubblico parlasse Giovanni Emanuel, la parola semplice, dolce e modesta della sua grande arte; come la sua popolarità fosse un mito. Avviene appunto questo, e quasi sempre, a chi combatte per un nobile ideale. Esso sparge la buona semenza, ma non vive tanto per raccoglierne il frutto! La sua gloria e il suo beneficio stanno nei ricordi di chi rimane, che sono quelli di cui s' impossessa la storia!

Emanuel ci è mancato quando più viva ferve la lotta pel rinnovamento del palcoscenico italiano, quando più che mai si appalesa urgente il bisogno di scacciare i venditori dal tempio! La sua morte, in tutti i sensi, e in questo specialmente, ci sgomenta, ci opprime! Egli, per questa lotta, aveva affrontata la povertà! Il capocomicato eclettico lo avrebbe messo a contatto con i peggiori mercanti che scorazzano nei dietro-scena del teatro d'Italia; e da questo pericoloso contatto, al quale si acconcia la maggioranza dei capocomici, ha voluto tenersi lontano; donde la scelta di una via esclusiva, che gli ha fatto mirare verso pochi teatri, a preferenza verso quello di

Shakespeare! Ma se questo è accaduto negli ultimi anni della sua vita, è doveroso ricordare, che nei primi ha dato ampia prova di temperamento vario, di comprensione larga, di duttilità intellettiva, di generoso ed elevato eclettismo nel gusto, d'imparzialità e sapienza nel giudizio, di scrupolosità oggettiva nello studio interpretativo e riproduttivo. Dotato di una volontà ferma, che gli era stata di guida nel tracciare nettamente il programma della sua vita d'attore, in armonia perfetta con le sapienti leggi dell'arte, la sua apparizione nel palcoscenico d'Italia fece l'effetto di un controsenso, di un fuor d'opera, così era sollazzevole e indeterminato il campo dell'arte scenica, non più che quarant'anni fa. Campo ricco di figure vigorose, ma privo di coesione, di omogeneità salda.

L'Emanuel mirava invece all'unità della rappresentazione complessiva, come vuole la legge dell'arte, e non alla singolarità recitativa, come, a torto, impongono alcuni artisti dalle straordinarie qualità individuali. Ciò gli creava detrattori e nemici, i quali, in bell'armonia, lo indicarono all'*ambiente* teatrale, come un pazzo. Il pazzo però, nei suoi lucidi intervalli, faceva allibire più d'un savio della antica scuola, per più ragioni, specialmente per la concretezza imperiosa dello studio di una parte, e per la novità, in accordo con la natura, della rivelazione artistica di essa.

La cronaca accreditò la voce del pazzo registrando qualche bizzarria dell'attore, attestante del carattere intollerante dell'uomo. Ricordo a me stesso le gravi cose: nel 1870 parlò dal palcoscenico di un teatro di questa immortale Roma, al pubblico, e gli disse di una condanna ingiusta riportata: il che gli procurò una visita di gendarmi pontificî e qualche momento di prigionia. Nel '74, al *Teatro Armonia* di Trieste, recitando la *Celeste* di Leopoldo Marenco, vestì gli abiti del bersagliere, aborriti dall'Austria, e recitò dei versi in onore di Vittorio Emanuele II; la qual cosa gli ottenne per sempre la proscrizione da tutti gli stati austriaci. Infine, ad Asti, non ricordo più bene quando, lodò Vittorio Alfieri, parlando al pubblico pure dal palcoscenico, perchè si era guardato bene di morire nella città in cui era nato, e ciò attribuiva alla negazione di ogni gusto d'arte da cui sarebbero stati afflitti gli astigiani! Quindi promise di non ritornarvi più, ma la promessa, nella età della ragione più matura, non fu mantenuta. Questi i fatti più salienti della vita bizzarra di Emanuel, su cui taluni suoi compagni d'arte, per qualche tempo, hanno basate le loro ragioni per chiamarlo pazzo, e le cronache per ricamarvi attorno delle articolesse tutte a danno dello attore, del quale si guardavano bene di studiare il valore e d'in-

dicarne la portata ai frequentatori del teatro. Era fatto così, e ancora in gran parte, è così fatto il palcoscenico italiano, di leggerezza e di pettegolezzi di giornalucoli, quando Giovanni Emanuel vi impresse la bella sua orma, che non doveva più cancellarvisi, se non con la morte di lui! La sua recitazione giovanile, nel repertorio allora in voga, ripeto, fu varia, e si tenne sempre in una colorazione ed intonazione insolite. Tutto questo urtava con la consuetudine, così di chi recitava che di chi udiva, e non poteva non costituire l'impegno di una battaglia d'arte vigorosa e non senza gravi ostacoli e pericoli ardui, ostinatamente combattuta! La sicurezza di sè lo rendeva audace; l'audacia, temerario. Emanuel passava sopra cadaveri di personaggi consacrati alla tradizione da interpretazioni di attori insigni, senza rimpianti e senza rimorsi! Quando gli si diceva: « Càvati il cappello, perchè il tale eroe di Tizio e di Caio, è stato *creato* da Mevio o da Sempronio »: egli rispondeva: « Me lo tengo, con buon rispetto di tutti, ma *lo creo* così ». Qui nella proposta e nella risposta è stata ripetuta la parola *creare!* Ebbene, essa ha fornito, certo involontariamente, una contraddizione all'Emanuel. Nella ricetta che egli lascia agli attori italiani troviamo scritto: « La ricetta per interpretare magnificamente una *parte* è semplicissima. Eccovela: studiate prima a memoria le parole, poi pensate a quale classe sociale appartiene il personaggio; mettete dentro quel personaggio tutto il vostro cuore e la vostra mente, sentite la sua passione come la sentireste voi stesso se vi trovaste nel suo caso; provate cinque, sei e sette volte quella *parte* alla mattina, come se pensaste di farla alla sera.... e la *creazione* è fatta ». La contraddizione si rileva proprio in termini. Notate la *composizione* di questa ricetta e dite se essa contiene elementi *creativi?* In essa, invece, troviamo tutta la materia necessaria, secondo il concetto moderno, alla *animazione*, alla *vivificazione* d'una finzione scenica. — « Mettete dentro quel personaggio tutto il vostro cuore e la vostra mente », che cosa vuol dire appunto, se non « vivificate, vivificate » quel personaggio? — « Sentite la sua passione come la sentireste voi stesso se vi trovaste nel suo caso » — che significa, se non « animatelo, animatelo »? — L'equivoco è nella parola dell'insegnamento, non nel concetto, che è chiarissimo: l'interprete della scena teatrale, non *crea*, ma *anima*, *vivifica* il suo personaggio d'arte. « Creare la parte » è voce antiquata, se non antica, e, forse, Emanuel, modernissimo nel senso più completo e battagliero della parola, la ripeteva, dopo aver dettata la ricetta, e la poneva come a conclusione di essa, proprio per far risultare il suo stridore con

la premessa, e come a ricordare, con senso d'ironia bonaria, la credula forma scolastica dei tempi passati.

Con i medesimi criteri interpretativi ribelli, egli penetrò nel repertorio classico, assimilandosene, principalmente, e penetrandola sottilmente, tutta l'essenza umana. Così *Re Lear* divenne invincibilmente carne della sua carne! Così questa concezione mastodontica, che contiene due tragedie, quella che mette capo al Re, vittima della sua impulsività generosa e ingiusta, e quella onde al Conte di Glocester fu dato di morire assistito dall'eroico figliuol misconosciuto,—due grandi fatti materiati di barbarie pagane fusi in un destino solo di prepotenza d'arte, così — dico — questa concezione mastodontica passò a traverso il cervello di Emanuel per imprimervisi, per assimilarvisi, per materiarvisi, senza nulla perdere del suo colorito esteriore, che per forza e varietà può solo aver competitore l'arcobaleno!

Circa vent'anni fa, ecco come diede un primo saggio d'applicazione della sua ricetta. Ricordo! La serata era solenne! Nel vecchio e glorioso teatro si rappresentava l'*Oreste* di Alfieri, con Giacinta Pezzana, Eleonora Duse, Achille Maieroni, Giovanni Emanuel e Vincenzo Udina Sono passati oltre vent'anni e sembra ieri, così viva è rimasta nella mente quella solennità! Il pubblico era rinnovato, ma non interamente. Accanto ai nonni, ai padri, superbi dei loro grandi ricordi, erano figli e nipoti che chiedevano ansiosi e febbrili la parola all'arte del proprio tempo. Dei primi era decoro e orgoglio il Maieroni, degli altri era dolce speranza ed energica fede l'Emanuel. Benchè illustri, gli altri interpreti non servivano alla pugna di quell'ora.

L'arena era il *Teatro dei Fiorentini* con i suoi vecchi e nuovi frequentatori; i lottatori, Oreste e Pilade! Chi, come me, in Napoli, culla di teatro, può ricordare momenti di quelli che ora rievoco, benedica che sia nato in tempo! La rappresentazione procedeva tra i silenzi ansiosi, tra le dispute, tra le aspettative piene di promesse e di significato. Ogni tanto un applauso scrosciava, senza contrasto; un'alternativa di vigore e di debolezza ne preparava lo inizio e ne guidava lo sviluppo.

Le pause, tra un atto e l'altro, davan luogo a dibattiti vivi, irruenti, animati dalla generosità onde sono vivificate tutte le dispute d'arte! Achille Maieroni era superbo, era granitico nel conservare, con gelosa e avveduta cura, le linee tradizionali della sua arte, fatta di bellezze plastiche e di solennità accademiche. Giovanni Emanuel era magnifico nei suoi scatti, rivelatori dell'interna

ribellione dell' interprete innovatore. Il tempo vegliava sopra i due campi così nettamente distinti dal passato, così turbinati dal presente, così fatalmente spinti, incalzati, accomunati in una nuova armonia dal domani. Maieroni era divenuto una statua, una bella statua, nonostante il difetto della pelatura lunga, a pizzo, del mento d'Oreste, e i suoi seguaci... gli archeologi del teatro; Emanuel s' era rivelato l' incarnazione viva della stessa arte, e i suoi seguaci la gente sospinta dall'attimo fuggente verso quanto d'insolito, di nuovo prepara la natura!

La lotta era possente, e vinto e vincitore, non potevano non uscirne onoratissimi!

A un punto della tragedia, al magnifico racconto di Pilade, Emanuel, nella sua espressione densa di eloquio senza enfasi e senza pause e sùbiti colorimenti altisonanti, apparve come la personificazione stessa dell' evoluzione dell' arte del dire e di quella del rappresentare, al punto in cui la disegnava l' anima, la voleva il momento nel quale avveniva la rivelazione, e il pubblico non fu più discorde, e il trionfo non fu più contrastato!

Nell' unanimità del mirabile e violento consenso, chi vinceva davvero era il tempo nella persona di chi meglio lo interpretava, meglio nel senso, che più vigile e con maggiore vigoria ne sentiva l' ultimo palpito, s' irradiava dell' ultimissima luce!

Maieroni comprese e aprì le braccia da vinto glorioso al vincitore degno. Il duello ci fece delirare così, che a vent' anni di distanza, nel rievocarlo, noi possiamo integrarne mentalmente la rappresentazione geniale e superba!

Che cosa disse a noi, modesti studiosi delle cose del Teatro, quella indimenticabile rappresentazione d' *Oreste*? Ci disse che Emanuel era un grande attore? No. Questo ci era noto Due o tre anni prima, per giudicare della esattezza scientifica della sua naturalistica interpretazione del *Coupeau* zoliano, la critica nostra invocò l' intervento dell'illustre facoltà medica di Napoli, dalla quale seppe, che non era possibile ideare una più perfetta realtà patologica in una finzione d'arte scenica.

Fatto memorabile nella vita di un interprete di teatro, che non può sfuggire a chi ne sa penetrare il significato, a chi gli sa dare il giusto valore, specie pensando al tempo in cui la dotta sentenza fu pronunziata, vale a dire, in momento in cui la ciarlataneria non aveva ancora invaso il campo della scienza, al quale ora si ricorre

da mostri allucinati, come a sigillo di notariato, per autenticare allegramente, quale contrazione morbosa di fisico avariato, una qualunque smorfia di labbro baveggiante.

Ci disse, bensì, che Emanuel non era un rivoluzionario cialtrone e sciocco, ma un ribelle che pieno di coltura, pieno di gusto, l'una e l'altro degni del suo tempo, scendeva in lotta per debellare, egli innamorato della bellezza, quanto appunto alla bellezza, con falsi ornamenti e arbitrarii suoni, si recava offesa!

Ci disse come si possa essere e rimanere uomini vivi e veri, e non fantocci o pomposi o aridi, calzando coturni e indossando manti greci! Ci disse che, parlando la parola vera, anche per la gola d'uno spirito d'altri tempi, si potevano trarre atteggiamenti virili e colori non contrarii alla storia, in quella sua parte, da cui avevan tratta e vita e elementi di fatti straordinarii, i personaggi rievocati, rivivificati dall' arte.

Ci disse, infine, che tutte le finzioni sceniche, da quando è nato il mondo all'ora in cui respiriamo, non contenute genialmente e scientemente nell'orbita della verità, illuminata dal senso alto e puro dell' arte, sono da ritenere arbitrarie e pazzesche, sieno pur esse decorate da gesti ampii fendenti l'aria e riempenti di stupore la vista!

L' interprete che trascuri i particolari scenici, che concorrono alla formazione del personaggio artistico, compie opera imperfetta nei rapporti della vitalità del personaggio medesimo, e brutta in quelli dei buoni postulati dell' estetica teatrale.

Il suo principal còmpito, a rigor d' arte, sarebbe di penetrare ogni latèbra della figura alla quale si appresta a trasfondere il proprio spirito, anzi la vita del proprio spirito, assoggettandola ai sensi di quello, il cui mistero è chiamato ad intendere e a svelare. Quest' opera di penetrazione, dirò così, elaborativa, va sviluppata a gradi, a traverso a comenti opportuni; va ordinata secondo la relativa sua naturale evoluzione; va animata a rigore della sua origine biologica; va colorita in conformità di ciò che deve rappresentare nel campo in cui si è voluta farla vivere; va intonata al mondo nel quale debbono svolgersi le azioni che è chiamata a compiere. In questo studio nulla vi può essere di saltellante, di affastellante; nessuna idea propria deve concorrere alla rivelazione del patrimonio delle idee ond'è dotato il personaggio di cui l'interprete muove a viverne, come si dice, la vita. Il suo dovere è di

capire, il suo valore sta nel rendere ciò che ha capito, con finzione alta di arte, che nulla deve invidiare alla stessa natura!

La simpatia per quel momento o per quell'altro; l'impiego di abilità per *combinare* una situazione teatrale capace di vellicare il gusto grossolano, anzi il nessun gusto, d'una folla rimasta allo stato di selvaggia, sono qualità negative, sono fattori d'inferiorità, per cui ai quadri scenici vien tolta ogni armonia!

Questa preparazione individuale, che era salda in Giovanni Emanuel, rende possibile il risultato d'insieme a cui deve obbedire, come suo primo requisito, come prima sua severa e ineluttabile legge, una rappresentazione teatrale.

Non sono le discipline che mancano al teatro, è il malvolere, è una malsana vanità personale, è la morbosa corsa alla vittoria individualistica, che le annulla per sottrarre la scena al suo vero destino. L'errore sta nel credere che all'interprete sia serbato un altro còmpito, che non sia quello di animare le creature già nudrite d'intelletto e di cuore e plasmate dall'artista creatore. Di questo errore — purtroppo! — vive la maggioranza degli artisti esecutori, specie di quella nata all'ombra delle torri e dei campanili del *bello italo regno*. E contro questo errore convien combattere, con forza, con fede, con persistente ragione, per sottrarre il teatro da uno dei suoi maggiori pericoli di snaturamento.

A quale scopo si sarebbe invocata da secoli una riforma del teatro? Quale bisogno avrebbe tratto Eschilo a sostituirsi a Tespi? E perchè gli occhi e i cuori degli italiani si sarebbero levati con tanta gratitudine verso il Dati, che, oltre cinquecento anni fa, offrì le prime linee d'un lavoro scenico organico, mentre pure la loro memoria riverente e grata era rivolta ai Barbasio, ai Roscio di Petrarca, e alle Isabelle Andreini, che, con improvvisazioni geniali, a tanta meritata fama eran saliti? Perchè tutto questo, se non per conquistare ai tempi progrediti, una funzione teatrale in maggior consonanza col pensiero, guida e regola d'ogni azione umana, soffio animatore d'ogni sostanza di bellezza? Il teatro ha bisogno di artisti dall'anima sensibile e forte; sensibile e forte così da mirare i sacrifizii che esso richiede, come quelli che impone l'amore trionfalmente agli spiriti erranti e pronti a immolarsi, perchè la spoglia superstite sia almeno una volta guardata dagli occhi di sole della bellezza sognata! Ah, chi non sente in sè un'anima simile èviti al suo spirito l'inganno di credersi artista e non muova i suoi passi verso la dolce e crudele via del teatro!

*

Così, ricco d'energie individuali, presso a cedere il campo ai nuovi arrivati, e in procinto di creare compagini d'insieme coi Bellotti - Bon e gli Alamanno Morelli, si trovava il palcoscenico italiano, quando vi entrò Giovanni Emanuel. Al programma d' arte accomunava un sogno: il teatro stabile. Egli credeva che dalla stabilità il teatro nostro potesse trarre migliore auspicio per la sua esistenza, per il suo splendore. Sognò, dunque, invano, perchè, tranne qualche tentativo mal piantato e quindi destinato a sùbito sparire, l'organismo vagheggiato non potè iniziare, sviluppare, concretare. Ed era fatto proprio per guarentirne le sorti, data la sua rigidezza, più volte spiacente ai fannulloni, la sua visione chiara dei doveri, dei sacrifizii che impone l'esercizio dell'arte. la sua coltura, la facilità e la passione dell'insegnamento, sottile sì, razionale, non mai pedantesco; la sua mente organizzatrice di rappresentazioni artistiche complesse, elaboratrice, animatrice libera, simpatica di finzioni sceniche complete. Al suo valore, al suo ingegno, alla sua pazienza piena d'entusiasmi gelosamente e virilmente custoditi, occorreva il teatro ampiamente architettato, saldamente istituito! Occorreva un editto di Mosca anche per l' Italia! Ma qui, tra noi, si pensa ben ad altro, che a gettar le basi per la costituzione d' un teatro di stato, inteso, non già come protezionismo d'arte e d'artisti, ma come sviluppo d'un concetto nobilmente e oculatamente industriale.

Quando l'Italia era divisa in piccoli Stati, fioriva nelle sue mura un'arte drammatica. Per teatro nazionale allora s'intendeva a preferenza il teatro dialettale di ciascun capo luogo di regione. La produzione ispirata a sentimento di patriottismo trovava sempre una sicura vittoria e intrinsecamente spesso non difettava di pregi. I vecchi comici napolitani chiamano ancora nazionale la commedia dialettale che rappresentano. Gli staterelli avevano cura di dotare i teatri, e per questa cura noi, bene osservando, troviamo che in varii periodi abbiamo avuto una abbondante produzione d'attualità e la formazione di molte personalità artistiche. Un ventennio io direi veramente glorioso, nonostante le intime sue sregolatezze, ed è quello che si è iniziato timidamente verso il 1845 e si è pressocchè chiuso nel 1865. Da questo tempo sono sorte le personalità delle quali ancora oggi l'Italia morale si compiace di menar vanto. Vorrei tentare la citazione di alcuni nomi, ma non vorrei cadere in obblii imperdonabili. Tra le donne mi tornano alla mente i nomi

della Marchionni, della Internari, della Ristori, della Cazzola, della Sadowshy, di Giulia Monti, di Laura Bon, della Santoni, della Pasquali, della Tessero, della Pezzana, della Marini, della Falconi, di Maria Rosa Guidantoni, e di pochissime altre.

Tra gli uomini quelli di Modena, Lombardi, de Marini, Taddei, Salvini, Majeroni, Ernesto Rossi, Alamanno Morelli, Gaspare Pieri, Salvator Rosa, Adamo Alberti, i Vestri, Michele Bozzo, Cesare Dondini, e pochi altri: se questa falange fosse in vita oggi, il mondo davvero c' invidierebbe senza equivoci la supremazia della forza negli artisti drammatici!

E da questi caposcuola sono venuti poi i Cesare Rossi, i Novelli, i Leigheb, le Giagnoni, le Marchi, i Luigi Bellotti-Bon, che come direttore assurse a vera grandezza, gli Emanuel, i Majone, le Duse, i Zacconi, i Belli-Blanes, i Bassi, i Zoppetti, i Ceresa, i Lavaggi, i Biagi, ecc. ecc. E tra gli autori, ad illustrazione del periodo intorno al quale mi sto aggirando, vorrei pur ricordare qualche nome: Paolo Giacometti, Teobaldo Cicconi, Davide Chiossone, Gherardi del Testa, Paolo Ferrari, Carlo Marengo, Riccardo Castelvecchio, Pietro Cossa, Achille Torelli, e un numero cospicuo di sotto-firme rispettabilissime, che sapevano, tra un lavoro complesso e l' altro, alimentare il teatro con produzioni geniali, argute, organiche.

Questa fioritura era dovuta, evidentemente, ad una certa tranquillità d'esistenza negli artisti, procurata loro dalle doti dei piccoli stati.

I capi delle compagnie sapevano di contare sopra di un assegno certo e la loro mente poteva permettersi il lusso di fissare certi problemi inerenti al teatro, e di svolgerli a vantaggio del teatro istesso.

Così era possibile all'autore di trovare sùbito una compagnia che rappresentasse i suoi lavori: era possibile all' attore di poter studiare con calma una nuova parte, che in allora, a studio compiuto, come si fa adesso nei teatri di Francia, di Germania, d' Austria e d' Inghilterra, se ne annunziava l'esecuzione come un avvenimento nuovo. C' era, infine, in tutto, una forza di coesione, un' armonia d' idee ben ponderate e di azioni ben condotte. E tutto questo bene si traeva dalla stabilità. Ed è storia: quando al teatro è mancato l'appoggio finanziario dei varii piccoli Stati, i comici si sono visti costretti a correre di paese in paese, di castelli in castelli, ora ad essere trastulli di folle plebee, ora ad essere l'elemento sollazzevole di principi distratti.

E v' è ancora oggi chi, addentrando un problema di compagnia

stabile d'artisti drammatici, in occasione d'un nobile tentativo iniziato a Roma, ha esclamato: « Ma che compagnie stabili e compagnie stabili! I comici erano felici quando, nudi e scalzi, correvano il mondo, avendo per casa il cielo e per vitto la. . . . . grazia del Signore! » Questi voli di fantasia, oltre che gratuiti, al cospetto dell'ora presente, non possono essere considerati che delle vere bestemmie!

Il tempo dello *zingarismo* per gli attori drammatici è morto come sono morti tanti usi barbarici. Una coscienza nuova ora si è manifestata in tutti i lavoratori della scena, che li mette alla pari con chiunque sia degno del nome di persona civile! Ora è un altro il problema che affligge la famiglia del teatro di prosa: è l'*affarismo* volgare, bestiale, che ne mina la dignità e ne arresta lo sviluppo.

Una nazione che non si cura di riscattare tanti nobili lavoratori dallo stato d' ignomia in cui li tengono soggetti pochi vampiri che speculano, in nome dell'arte, mediante l'improntitudine usuraria teatrale più odiosa e più cretina, adempie scrupolosamente al suo dovere di sostenitrice larga e severa dell'arte? Lo Stato deve sentire questo dovere assolutamente, imprescindibilmente, con apposita legge, destinando un fondo cospicuo, che, impiegato con severa coscienza e con oculata pratica della cosa, non recherà alcun danno alla sua finanza, anzi col tempo potrà riuscire d'aiuto alle sorti del pubblico denaro, mentre salva l'onore del teatro di prosa nazionale!

Se è dimostrato che piccoli Stati, con assegni dotali, sono riusciti a far fiorire un teatro entro le loro mura, senza perciò soggiacere al fallimento della propria sostanza pecuniaria, perchè non dovrebbe lo Stato, il grande Stato nostro, mediante un lieve sacrifizio di denaro, che potrebbe riprendere, ove ne affidasse la cura amministrativa a mani nette e coscienti, dare alla patria nostra il teatro stabile dell' Italia nuova?

Contrariato da questa condizione di cose, Emanuel dal 1873, si è offerto alla speculazione capocomicale; a fare, com' egli diceva, *il burattinaio!* Speculazione, che appunto, specie dal 1878 al 1881, se non erro di molto, ha interrotta, per cercare con aiuti di terze persone, di attuare il suo progetto predominante del teatro stabile. Il suo trentennio di capocomicato lo appalesa un galantuomo impeccabile. La sua era una compagnia disciplinata. Al principio e, forse, fino alla metà, ha anche contato su cooperatori validi, ma

negli ultimi tempi dove accontentarsi di attori di buona volontà, ma di tutt'altro dotati, fuorchè di quelle qualità ch'egli amava di trovare in ciascun milite del teatro, e che costituivano le illazioni logiche delle premesse da cui traevano vita le sue ponderate teorie. E nel trentennio capocomicale suo, lottando con gli andazzi commerciali del nostro mondo comico, ha mostrato lucidamente e potenzialmente, di quale fibbra direttoriale fosse dotato, offrendo una magnifica recitazione d'insieme, nella quale curava di non troppo far risultare la sua qualità superiore di artista, e formando attori validi, alcuni dei quali, oggi, come Ermete Zacconi e Virginia Reiter, sono vanto e decoro della scena italica! In questo trentennio, finito così tragicamente, cioè con la povertà del maestro, Giovanni Emanuel si è chiuso nelle sue meditazioni elaborative. I libri che passavano per le sue mani ne attestano il lavorìo immane. Eran note, comenti, indicazioni di tonalità, di coloriti; erano pentimenti, ritorni, confronti, paralleli, ricerche: sul quale manoscritto ritornava come un semplice copista, e sulla nuova copia della parte, ancor tornava come un incontentabile, un insoddisfatto, un tormentato vergator di glosse. Per tutto questo, come qualcuno ha spropositato, ha potuto essiccarsi in lui la scintilla della genialità. Chiacchiere senza gusto oramai sono diventate queste. Oggi l'artista, quello che ha tratto da natura la sua parte d'istinto geniale, può dire d'esser nulla, se non in tempo ha provveduto a non sciupare le sue qualità naturali e felici in una ignoranza assordante e peccaminosa. La dignità dell'attore, ai nostri giorni, è sorretta unicamente dalla sua coltura varia, facile, ma rispondente al fine per la quale dev'essere formata. In questo Giovanni Emanuel è stato un primo, nobilissimo esempio, e rimarrà di sè una traccia incancellabile.

Gustavo Modena intuì e indicò, anche col suo personale esempio, la riforma della recitazione italiana. Giovanni Emanuel, imbevuto per diritto e giusto senso, delle massime del maestro, ha dettato le teorie utili a conseguire lo scopo innovatore; teorie che hanno avuta la loro superba applicazione pratica, prima in lui stesso, poscia in quanti lo han seguito nella sua via d'arte, sussidiata dalla forza animatrice e sostenitrice degli studi; teorie le quali, nei primi impeti giovanili, lo han reso battagliero ancora con la penna.

Mi pare di aver seguìto per voi, miei benevoli ascoltatori, Giovanni Emanuel nei suoi passi di studioso, d'attore, d'interprete,

di polemista, d'innovatore, di insegnante battagliero, di capocomico, di artista. D'averlo seguìto nelle sue lotte più vive, nelle sue dispute più avvincenti, nelle sue bizzarrie alquanto tipiche, nei suoi sogni, negli sconforti, negli assopimenti, nelle amarezze, nelle sofferenze sue, attraverso il manchevole palcoscenico del teatro italiano. Ho pur detto com'egli sia stato a trascinare per città, piccole e grandi, il suo Shakespeare a sistema ridotto, e come sia stato felice, a coronamento dei suoi concetti, di poter un giorno rendere possibile al *Duello* di Paolo Ferrari, di trovare in Cesare Rossi, l'insigne caratterista, il suo Conte Sirchis, e in lui un Mario Amari di proporzioni e di intelligenza non consuete, e tutte le volte che poteva sognare la rappresentazione d'un lavoro, o di un capolavoro, con i tali e tal'altri artisti, nel suo volto si scorgeva un senso di vera beatitudine! Povera anima ingannata, quanta amarezza gli son costate le transazioni nel mondo comico! E queste amarezze non sono riuscite ad avvelenargli il sangue, contro nulla e contro nessuno. I suoi disprezzi per certe cose e per certuni non contenevano rancore, ma volevano il distacco assoluto, incontrastabile di lui dalle cose che gli recavano o dolore o offesa! Quanta forza e rispettabilità di carattere in tutto questo! Per le persone che stimava, specialmente se suoi colleghi d'arte, era tutto espansione ed ammirazione. A me che leggo, nel 1898, tornando da Parigi, dove avevo assistito alle prime recite di Ermete Novelli, alla *Renaissance*, e recandomi a visitarlo al *Carignano* di Torino, chiese: « Ebbene, hanno onorato per quanto merita il nostro grande artista a Parigi? » Alla mia buona risposta gioì e tutto il suo volto e tutta la sua voce ebbero segno e suoni di vero, di schietto compiacimento!

*

Da quando è nato, in Murano del Po, l'11 febbraio 1848, da quando lo dissero tisico nel 1867, a quando è morto, Giovanni Emanuel ha vissuto sotto una stella, forse nuova pel firmamento, ma vecchia per la vita: la lotta! Tutto gli è stato conteso e a tutto ha resistito, anche quando ha dovuto troncare un bel disegno e rinunziare ad una bella idea. Abbiamo fermato il punto in cui entrò liberamente nell'interpretazione dei personaggi classici, abbiamo visto per quale processo elaborativo giungesse al culmine saldo di una interpretazione immortale; abbiamo notata la sua abnegazione di attore pel bene della recitazione d'insieme; lo abbiamo studiato nella sua psicologia di compagno d'arte, e abbiamo rilevato quanta

lealtà e bontà lo animassero e guidassero in questo difficile sentiero sentimentale della vita. Ci siamo convinti della vittoria conseguita, del risultato ottenuto, del bene arrecato e dell'esempio tracciato nell'ardua via dell'arte; infine, siamo penetrati nell'animo suo di confratello d'arte e siamo riusciti a comprenderne tutta la dolcezza e tutta l'amorevolezza. E quest'uomo, quest'artista, questo altruista del pensiero e del sentimento nel teatro d'Italia, muore povero, insoddisfatto, lasciando di sè accenti immensi di quello che avrebbe saputo e potuto fare, ma non opere compiute, perchè mai, e potenti e società, gli han porta la mano e assicurato un asilo per potervi erigere e far funzionare il tempio delle sue aspirazioni e dei suoi sogni! Oh, cattiva stella del buon teatro in Italia!

In nulla favorito dalla fortuna, Giovanni Emanuel ci ha lasciati per sempre; ci ha privati della sua febbre d'innovatore e d'indomito araldo del bello, non privo del senso della vita. I grandi interpreti della verità, mediante il sussidio dell'arte, immune da ogni falsità, da ogni preconcetto, hanno appartenuto e sono stati riveriti da tutti i tempi! Nell'incipiente vecchiezza pareva rassegnato: « Farò ancora un po' di commercio e poi me ne andrò a casa! » Felice intuitore della sordità delle nostre classi alte, bonario rivelatore di tanta inferiorità di istinti! Con un amaro sorriso sulle labbra e con una immensa bontà nel cuore, se n'è disceso nella tomba, a 54 anni, compianto generalmente, pianto dagli amici, benedetto dall'arte, salutato dal teatro, in cui è stato e sarà ricordato Maestro!

Lo ricorderanno i suoi compagni più degni, i suoi discepoli più fedeli, il suo pubblico, scarso ma evoluto, più affezionato, quanti lo han seguìto devotamente e modestamente nei suoi studii, nelle sue prove titaniche, nelle sue vittorie forti, come il pensiero che le preparò, vive come lo spirito che le volle, eterne come la bellezza che le salutò sorelle! E non ti dolere — ah, non ti somiglierebbe! — se nulla di pomposo han contenuto i primi onori che ti ha tributato la tua Torino, per la voce di tutti gli italiani tuoi ammiratori! La tua traccia, sprezzante ogni falso onore, il solco che hai lasciato di te, comporranno, per la tua memoria venerata e benemerita, il monumento meglio adatto alla tua gloria, più degno al tuo ricordo d'oltretomba!

**Gaspare di Martino**

---

Questa conferenza fu detta all'inaugurazione del I Congresso Drammatico, in Roma, nel dicembre 1902.

# "La figlia di Jorio„ di Alberto Franchetti

Per la prima volta nella carriera di musicista di Franchetti, la rappresentazione della sua *Figlia di Iorio* alla *Scala* di Milano è stato un avvenimento artistico assai importante.

Il maestro lo desiderava, e forse per questa ragione egli ha scelto il dramma di Gabriele d'Annunzio come materia di libretto d'opera e ha voluto che lo stesso autore lo riducesse a poema per musica.

Alberto Franchetti è un compositore valente, nutrito di forti studii, di una larga coltura musicale, maneggiatore sicuro e vigoroso di contrappunti, abile distributore di impasti orchestrali e fecondo di idee musicali, le quali, se non hanno sempre un contenuto molto profondo, si distinguono però per la chiarezza e la logica del contorno melodico.

Le sue opere, quantunque ricche di nobilissime pagine, non sono riuscite finora a varcare i limiti di un successo buono, ma non pronto, clamoroso, entusiastico come altre fortunate produzioni di maestri italiani contemporanei. Insomma, Alberto Franchetti è un musicista stimato, apprezzato, ma non è popolare.

Questa constatazione deve aver più di una volta turbato il maestro, il quale sa di possedere delle doti non comuni, e sa di coltivare la sua arte con coscienza e con elevatezza di intenti.

— Perchè non devo fare anch'io un'opera che corra vittoriosa sulle ribalte del mondo? — deve essersi chiesto il Franchetti.

Ed ecco, che, venuta la buona occasione, egli prende di mira la *Figlia di Iorio*, e, probabilmente, convinto più del successo della tragedia pastorale che dei motivi melodrammatici contenuti in essa, persuade Gabriele d'Annunzio a farne un libretto.

Il Franchetti, in questo caso, è stato egli pure vittima di un'ottica aberrante, che fa riguardare i soggetti delle *pièces à succés* come i più opportuni ad essere rivestiti di note, perchè la buona accettazione dell'intreccio da parte del pubblico è intanto assicurata.

⁂

Alberto Franchetti, nel gruppo della « giovane scuola italiana » forma partito a sè.

La sua musica è infatti un prodotto singolare, frutto di un connubio, spesso purtroppo di un compromesso, tra le forme della molodia lirica italiana e quelle del *lied* tedesco, che Schumann e Schubert fecero trionfare nella musica vocale da camera, e che Wagner trasportò felicemente nel dramma musicale.

L'autore dell'*Asrael*, del *Cristoforo Colombo*, della *Germania* non sa nascondere questo innesto di inspirazione latina sul ceppo augusto della coltura germanica, nè egli può sempre mantenere l'equilibrio fra queste due correnti del suo spirito, perchè se la sua natura lo porterebbe spesso a dare al discorso musicale la voluta spontanea — vibrata e leggera a un tempo — della frase italiana, la sua educazione armonica e contrappuntistica lo spingono a conferire ai contorni della sua fantasia quelle sagome particolari apprese al Conservatorio di Monaco di Baviera.

Così egli da una parte è trascinato a scrivere delle idee fatte per il successo immediato, dall'altra invece a contenerle nei limiti severi e qualche volta un po' troppo scolasticamente Rheinbergeriani della forma accademica.

Combattuto fra due idealità musicali così diverse, il Franchetti oppone nelle sue opere a pagine nobilissime di fattura, ma mediocri di ispirazione, altre che le superano per valore di idee ma non presentano uguale cura nella condotta, e che, per voler essere a tutti i costi popolari, spesso cadono nel plateale.

E pur avendo grande ammirazione per gli intenti del maestro, rari sono i brani di musica riscontrati nei quali una fantasia possente sa vincere le due tendenze che ne dividono la mente: è vero però che fra questi stanno tutto il secondo atto del *Cristoforo Colombo* e non poche scene del prologo e dell'epilogo della *Germania*.

⁂

La *Figlia di Iorio* è il prodotto di un errore estetico, e porta in sè il marchio indelebile di questo errore.

La tragedia d'annunziana è un' opera d' arte già compiuta, che contiene elementi e motivi musicali già saturati.

Le note di Alberto Franchetti non hanno aggiunto nessuna forza

espressiva; non nella descrizione dell'ambiente, non nel commento dell'anima e dell' azione scenica dei personaggi.

Il compositore ha tentato, è vero, di fare dei *pastiches* di musica locale, ma questa parte *folkloristica* della sua opera è la più fredda e la più noiosa.

Sembra che la violenta tragedia abbia gettato un'ombra sulle facoltà creatrici del maestro, e che egli non abbia saputo liberare le figure del dramma della loro origine letteraria, cosicchè anche nella loro veste fonica esse conservano tuttora un'aria d'annunziana che il Franchetti non è riuscito a far perdere. Non solo , ma in tutto il corso dell' opera, si sente la soggezione del musicista verso il poeta, e questa *Figlia di Iorio* non è una sublimazione della tragedia originale , ma un lavoro—non sempre felice — di giustaposizione sonora.

Nei momenti di maggior concitazione drammatica al musicista è mancata la vena e la lena di saperli rendere musicalmente: egli vi ha sopperito con altri effetti , che dànno una sensazione acustica , non un'emozione artistica.

L'opera comincia con poche battute di un tema tragico cui fanno seguito dei motivi pastorali; all' alzarsi del velario il terzetto delle sorelle di Aligi è di una fattura *falstaffiana* che non pare troppo opportuna col carettere agreste della scena. Ma è forse uno dei pochi pezzi dove si canta veramente, con una forma melodica sconosciuta al resto dell'opera, che è improntata quasi tutta al tipo della declamazione musicale. Il coro delle donatrici è piuttosto una nenia liturgica, e l'irruzione di Mila di Codro non è musicalmente svolta — col tema della sciagura con cui si inizia l'opera—in modo sufficiente.

Al sopraggiungere dei mietitori lussuriosi, il compositore ha voluto offrire un concertato di antica maniera, dove le idee non hanno fremiti interni, ma valgono solo a dare un'impressione di agitazione per la sonorità che acquistano della fusione delle voci e dell' orchestra. È dunque un commento affatto esteriore dall' azione, e la musica non riesce mai a penetrarla nemmeno in quest' atto , che forse era il più adatto ad essere tradotto in suoni.

Tuttavia Franchetti si appalesa pur sempre un abile e consumato maneggiatore di masse corali e istrumentali, e se la sua composizione non raggiunge l' efficacia di una musica inspirata e scritta espressamente e tassativamente per il momento scenico al quale è stata applicata, costituisce però un saggio notevolissimo — se preso a sè e per sè — di polifonia melodrammatica.

Anche nel secondo atto il coro è puramente decorativo: l'elemento

passionale è forse stato espresso dal maestro con intensità sufficiente? No: il duetto fra Aligi e Mila di Codro è una serie di frasi melodiche che si urtano e si succedono con logica musicale senza alcuna preoccupazione delle vicende del dramma: quando il Franchetti è impigliato in una romanza, o in un'altra qualsiasi forma melodica, egli svolge la frase con regolarità e con metodo, e il discorso arriva così alla sua perorazione a tutti i costi, anche se per necessità della situazione avrebbe dovuto subire delle pause o delle troncature.

La fine del secondo atto coll' entrata di Lazaro di Roio è piena di rilievo nelle battute iniziali, ma poi l'autore cade nell'artificiosità di un terzetto assolutamente inopportuno.

La prima metà del terzo atto è la parte migliore della *Figlia di Iorio*, perchè qui il musicista ha veramente sentito il dramma, e l'ha sentito direttamente, senza che attraverso la sua vista e l'azione fosse interposto il prisma deviatore della suggestione letteraria.

Il coro delle lamentatrici, il canto di Candia della Leonessa superano per magniloquenza e per profondità di tono il quadro del concertato, costituiscono le pagine più belle di tutta l'opera. L'elevatezza di esse mantiene l'effetto anche sovra la seconda parte dell'atto, che è però lunge dal valerla.

*

Colla *Figlia di Iorio* il maestro Franchetti ha fatto un passo gigantesco verso quel successo immediato che egli si augurava, ma non è andato di un palmo più in avanti sulla strada ascensionale dell'arte. Oserei anzi affermare il contrario, poichè non si riscontrano nella *Figlia di Iorio* nessuno di quei pregi per i quali tutti salutarono, nell'autore del *Cristoforo Colombo* e della *Germania*, lo scrittore elegante ma austero, interprete grandioso dell'anima delle folle. Vi sono è vero anche in quest' ultima creatura della feconda fantasia del Franchetti dei brani che si raccomandano per la costruzione, ma se sono pezzi ben fatti dal punto di vista della tecnica musicale risultano assolutamente inefficaci dal lato dell'emozione drammatica.

In tutta l' opera il compositore non si è sentito che rare volte completamente libero, svincolato dalla suggestione letteraria della tragedia pastorale e sopratutto dalla soggezione psicologica del suo autore. Così egli ha pagato con una musica mancata, perchè incerta e senza stile, il gusto di dare vita melodrammatica a una produzione celebre. Certamente il successo del lavoro di Gabriele d'Annunzio gioverà a quello dell'opera di Franchetti, ma questa fruirà di un entusiasmo di rimbalzo, che non è il più lusinghiero per un vero artista.

**Silvio Tanzi**

# FRA I COMICI DELL'ARTE [1]

## II.

SAREBBE certamente assai utile conoscere l'elenco del personale artistico ond'era formata la compagnia de' *Gelosi* di cui abbiamo parlato; ma sol di rado si trovano nei documenti così fatti elenchi, nè le induzioni riescono sempre sicure, considerando in ispecie il frequente scomporsi e ricomporsi delle compagnie stesse, le quali, com'è noto, assumevano denominazioni diverse. Possiamo tuttavia ritenere con qualche probabilità che i *Gelosi* venuti a Genova dal 1572 fossero que' medesimi i quali si trovarono a Venezia nel febbraio del 1574, quindi a Milano quando vi si recò Don Giovanni d' Austria, e poi nel luglio di nuovo a Venezia per i festeggiamenti al re di Francia Enrico III.

Non erano certo li stessi allorchè tornarono in Genova nel luglio del 1579, forse da Venezia, dopo essere stati cacciati da Mantova nel maggio; si sa soltanto dalla supplica come fossero « in numero di dieci»; tuttavia non sembra fuor di luogo la congettura del Belgrano poter essere benissimo que'comici famosi de' quali ci ha tramandato l'elenco Francesco Andreini, il marito da un anno della celebrata Isabella allora quasi diciottenne, l'uno e l'altra ornamento precipuo della compagnia. Nel lasso di tempo che intercede fra il '72 ed il '79 non abbiamo trovato memoria di commedianti recatisi a Genova; il che non deve meravigliare quando si pensi alle gravi turbolenze civili onde fu scossa la repubblica in questo periodo, le quali non solo distraevano da qualsivoglia divertimento o sollazzo, ma sconsigliavano altresì convegni ed adunate numerose, dove singo-

(1) Continuaz. da pag. 58.

larmente gli animi potevano eccitarsi e produrre tristi conseguenze. Di qui i rigori dei governanti nel prevenire i possibili disordini, sì come ne porge testimonianza il severo decreto de' 4 febbraio 1577 col quale si proibisce di recitare commedie, e si ordina di chiamare Francesco Pallavicino e Paolo d'Oria « qui dicuntur una cum aliis comoediam factitare », s' imponga loro d' astenersene e di dare notizia degli altri comici, affinchè sia notificato pure ad essi il medesimo divieto, sotto pena di cinquecento scudi. Dopo i *Gelosi* compariscono nel 1581 per la prima volta gli *Uniti*, compagnia formatasi assai probabilmente l' anno innanzi, e della quale si ritiene fosse capo Adriano Valerini. Il 19 giugno ottengono la licenza per un mese: ma il 21 agosto vi sono ancora, poichè, in sèguito a loro istanza, viene dal Senato « prorogatum tempus sibi statutum ad recedendo a civitate et dominio per dies quatuor » con ingiunzione di non recitar commedie. Parrebbe dal tenore del decreto che fossero cacciati; forse in seguito a qualche scandalo donnesco, del quale ci dà indizio una grida pubblicata il 30 giugno, dove è detto che « li giorni passati è stata de ordine et commissione d' altri ferita in faccia una delle commedianti, presso la Chiesa di S. Lazaro fuori della porta di San Thomaso, andando per suo camino ». Si tratta probabilmente de' soliti dissidi e delle consuete rivalità, simili a quelle che più tardi incitavano « la Malgarita comica » a dar commissione « di tagliare il volto ad Angeli a » la moglie del celebre arlecchino Martinelli. Peccato che le carte non ci diano i nomi delle persone onde era composta questa compagnia; non possiamo sapere quindi chi fossero le donne, e le induzioni, in siffatta materia, sono incerte e fallaci.

Nell'anno stesso ai 14 novembre torna « la Società de li Gelosi », alla quale nell'agosto del seguente vediamo seguire « li Confidenti »; e questi sono di nuovo a Genova dopo l' aprile del 1583 condotti da Bernardino Lombardi in quella effimera fusione degli « Uniti Confidenti » che subito si sciolse. Nell' 84 dall' ottava di Pasqua (8 aprile) in poi ecco da capo i *Gelosi*, e due anni appresso a' 27 aprile si concede la licenza di recitare agli *Uniti*, ingiungendo « quod comoedias honestas recitent, nec in eis audiendis personas ecclesiasticas introducant ». A questi ultimi appartenevano sicuramente Cesare de Nobili fiorentino e Diana Ponti, poichè un atto notarile rogato il 4 luglio « in camera domus hospitii Falconi in contrata sancti Sisti, in qua camera, ut asseritur, habitat Diana Ponti », ci apprende come il Nobili fosse sequestrato in casa da un suo molesto creditore e ciò vorrebbe dire che si tratta qui di quelli *Uniti*,

che erano l'anno innanzi a Mantova e che si vedono anche indicati ne' documenti prodotti dal D'Ancona colla designazione di « compagnia della Diana », la quale non era ancora dunque « comica Desiosa », come suppose il Belgrano, nè quella la compagnia dei *Desiosi*. Quanto al de Nobili potrebbe essere tutt'uno con quell'Orazio così chiamato sulla scena, che faceva le parti d'innamorato coi *Gelosi*, sebbene sia detto, nel noto elenco, padovano: noteremo però che un « Orazio fiorentino » figura fra i commedianti che recitarono a Linz fra il 1570 e il 1574.

Nell' autunno del medesimo anno 1586 troviamo pure una compagnia di comici che recita a Genova, ma non ci è dato sapere se fossero gli stessi *Uniti* che prolungarono quivi la loro dimora, o se si tratti di altri. Ben rileviamo invece, per le ricerche del Belgrano, che il 6 ottobre 1589 venne concessa la solita licenza per tre mesi ai *Confidenti*, in nome dei quali fanno la domanda « messer Giovanni detto Pedrolino et madama Izabella Anderini » (sic). Questa ultima, che è, come tutti vedono, l' Isabella Andreini, deve essere forse uscita dalla compagnia dei *Gelosi* dopo le recite fatte a Firenze nel maggio, per le feste in occasione delle nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena, se pure non fu quella una temporanea unione dei commedianti più celebri in servigio della Corte. « Messer Giovanni » poi è senz' altro il Pelesini, ben noto ormai nella sua maschera di Pedrolino per gli acuti rilievi del Valeri, e che noi ritroveremo fra poco in un' altra compagnia; cade quindi la congettura del Belgrano che sia da riconoscere in costui Giovan Donato Lombardi attore in un tempo e scrittore.

Eccoci ora ad un documento, che, per la prima volta, nelle carte genovesi ci dà l'elenco di tutta, o quasi, la compagnia. Sono di nuovo gli *Uniti*, i quali nella disgregazione dei *Gelosi* dopo l'89 s'erano raccolti intorno alla Vittoria Piissimi prima donna di gran fama; li vediamo a Firenze nell'autunno del '92, e poi convenire a Mantova nel luglio del 1593, donde debbono esser mossi per Genova nell'ottobre, perchè appunto il 12 vien loro concessa la licenza di recitare « per tre mesi le loro honeste Comedie » secondo dicono nella supplica. Alla quale sono apposte le firme seguenti:

Io Vittoria Pijssimi afermo quanto di sopra si contiene.
Io Francesco Pilastro detto Leandro come di sopra affermo.
Io Andrea Zenari detto Graciano afermo ut supra.
Io Giovani pelesino a ferme quanto di sopra si contiene.
Io il Capitano Cardone.
Io Giovanni balestri affermo ut supra.

Io Giov. Paolo Fabri.
Io Girolamo salimbeni detto piombino afermo ut supra, per ritrovarsi alcuni de' miei fuori di casa io prometo per quelli che non sono sotto scritti.
Io Gabrelo panzaninj detto francatrippe affermo quanto di sopra.

Nè questi son tutti i componenti la compagnia, come ce ne fa avvertiti il Salimbeni; mancano infatti le donne che oltre la Vittoria dovevano esservi sicuramente, e forse qualche altro attore.

Osserviamo innanzi tutto che la breve domanda, alla quale sono apposti que' nomi, apparisce stesa dalla mano di Giovan Paolo Fabri, il più letterato di tutti i suoi compagni, noto poeta, il quale già aveva fatto parte degli *Uniti* condotti da Adriano Valerini, e che conservò l'appellativo di comico *Unito* anche nelle sue rime edite l'anno 1613; anzi crediamo certo sia il *Flaminio* indicato nella ricordata compagnia del 1584, sebbene giovanissimo, avendo appunto preso questo nome in commedia. Della qual compagnia comparisce pur qui il capitan Cardone, caricatura del capitano spagnuolo, rimasta forse in Italia come ricordo del celebre aragonese Raimondo di Cardone vicerè di Napoli. Anche la sua firma è significante per quei due C rotanti che quasi raffigurano i terribili colpi di spada immaginari narrati per lo più con grand'enfasi al suo zanni. Tipo che ha dato argomento ad una critica arguta del Boccalini, che è, a nostro parere, finissima satira, e ai noti versi coi quali il Buonarrotti nella *Fiera* ce ne mette dinanzi vivamente il ritratto. Il nome dell'attore non lo conosciamo, ma non è certamente il Pelesino, come, per un curioso equivoco, asserì il Senigaglia.

Ma nell' elenco riferito figurano altresì due commedianti che già avevano fatto parte dei *Gelosi*, nel tempo della loro maggior fama; il primo è Girolamo Salimbeni, e l' altro Gabriele Panzanini più noto sotto il nome di Gabriello da Bologna. La maschera che questi rappresentava era quella di un *zanni* di « ridiculoso carattere parlando la sua propria lingua, mista di qualche vocabolo toscano », e se ne può vedere l' immagine nei *Balli di Sfessania* del Callot; più tardi lo ritroviamo nei *Costanti* con la Vittoria degli Amorevoli, e tornò probabilmente a Genova con essi nel 1609.

Il Salimbeni recitava « con valore la parte d'un vecchio nominato Zanobi nativo di Piombino » donde il nomignolo teatrale, e potrebbe essere, anzichè fiorentino, del senese. Il tipo da lui rappresentato non fu ignoto in Francia, dove forse lo portò lui stesso. La firma ch' egli appone alla supplica, anche in nome « d' alcuni de' miei » non presenti, ci fa credere fosse il capo della compagnia, nella quale opinione ci conforta il vedere come nell' anno successivo scriva in

Firenze una lettera al cav. Pignatta gentiluomo di Corte, per cose riguardanti il teatro e gli interessi della compagnia stessa.

Ritroviamo qui Giovanni Pelesini, il *Pedrolino* che già vedemmo in Genova coll' Isabella nel 1589, e andrà più tardi con lei e col Fabri a Parigi; quindi nel 1612 in Toscana con la compagnia raccolta dall' arlecchino Tristano Martinelli, recatasi poi in Francia nell' estate seguente. Il nostro *Pedrolino* che aveva rallegrato principi e signori, sulle scene e nei sontuosi conviti, si trovava, nella seconda dimora a Parigi, in quella florida vecchiezza che gli consentiva di recitare quasi decrepito, quantunque il suo collega Martinelli lo ritenesse omai privo del « vigor naturale », e Malherbe, che lo intese quando contava ottantasette anni, giudicasse giustamente che non era la sua un' età propria a prodursi in commedia.

Assai noto è Francesco Pilastri, meglio che col proprio col nome di *Leandro*, sì come si vede nelle note de' forestieri di passaggio a Mantova, dove ei si trova nel settembre del 1590, e poi nel dicembre dell' anno seguente con « mad. Imilia sua moglie » alloggiati al Biscione. È lui che nel luglio del '93 fa avvertire « i commedianti di S. A. » perchè si conducano a Mantova, donde poi mossero per Genova; a lui è affidata la direzione del grandioso spettacolo allestito in Milano il 13 ottobre del 1594 per il conte di Haro. La compagnia degli *Uniti* dopo di aver recitato a Milano deve esser sostata a Genova prima di ridursi in Firenze, dove il Salimbeni, secondo la data della lettera citata, si trovava già il giorno 8 dicembre; forse vi ha preceduto i compagni per disporre il luogo delle rappresentazioni. Certo il Pilastri era ancora a Genova il 19, poichè nella notte venne ucciso. Ne è prova la seguente grida pubblicata il 21 a suon di tromba:

Essendo stato mercordì notte prossima passata assaltato in strada pubblica presso la piazza del guastato [oggi della Nunziata] Leandro uno dei commedianti, che ultimamente hanno recitato comedie in questa Città, da numero d'huomini, e con archibuggi, et altre sorte d'armi diabolice datoli molte ferite, et ammazzatolo, e desiderando il Ser.mo Duce, Eccellentissimi Governatori, et Ill.mi Procuratori della Rep.ca nostra che un delitto tanto atroce, impio, et inhumano quanto è questo si scuopra e si venga in cognitione de i delinquenti, perciò per parte di lor SS.rie Ser.me si fa notizia ad ogn' uno, che è stato per pub.co decreto deliberato, che al primo che verrà a manifestare detto delitto fra il termine di giorni quindici, che seguiranno dalla pubblicazione della presente grida et i complici, o complice di esso, siano prontamente pagati de i denari della Camera della Rep.ca scuti duecento d'oro in oro, purchè per mezzo della sua manifestazione detto delitto si metta in chiaro, e si venga in cognitione dei rei o d'alcun d'essi,

qual manifestazione si potria fare a qual si sia delle persone dei Ser.mi Colleggi, e sarà il manifestante tenuto secreto, e quando sia uno dei complici d'esso delitto guadagnerà eziandio oltre il premio sodetto l'impunità, purchè non sia il principal mandante. Essendo dunque proposto premio, et ai rei impunità, dovrà chiunque ne ha notitia procurar di guadagnar quanto viene proposto, perchè oltre che farà servitio accetto a Dio, et alla Rep.ca sarà causa che la Giustizia habbia il suo luogo, che huomini così scelerati et inhumani come sono i rei di detto delitto habbiano il meritato castigo, o almeno si smorbi il paese di così pestifera sorte d'huomini. Da Palazzo a 20 di dicembre 1594.

Sulla identità della persona ci sembra non possa cader dubbio, sebbene non si abbia nè supplica nè decreto di licenza dei « commedianti che ultimamente hanno recitato » in Genova, secondo afferma la grida; forse la domanda fu fatta oralmente, e il cancelliere non registrò il permesso, tanto più trattandosi di un breve corso di rappresentazioni. Ma noi crediamo per fermo si tratti degli *Uniti* e del Pilastri. La misera morte del quale se abbia avuto dall'umana giustizia giusta vendetta non sapremmo dire, poichè nulla ci fu dato ritrovare in proposito.

Sopra i tre altri firmatari della supplica non occorre spender parole, essendo ben conosciuta per notizie abbondanti la Vittoria Piissimi, mentre nulla ci è noto del Balestri e di Andrea Zenari allo infuori del nome quivi registrato; quest' ultimo viene ad accrescere il novero degli attori che vestirono la maschera del *Graziano*.

Passano due anni, e il 20 maggio 1596 ricompariscono « li *Gelosi* », la domanda della licenza viene fatta da Virginia Malona, nome che per la prima volta ci capita innanzi. Il Belgrano suppose che fosse costei quella Virginia che andata poi moglie di Giambattista Andreini si procacciò tanto grido coll' appellativo scenico di *Florinda*, il che, come ora tutti sanno, non è. Era invece la futura madre (1599) di quella Maria che doveva illustrare le scene col nome di *Celia*. Di lei abbiamo scarse notizie, ma da questa concessione ci sembra dover argomentare non fosse priva di qualche valore. La troviamo a capo di una compagnia insieme a Lucilla, probabilmente sua sorella, allorquando richiede al duca di Modena, con supplica senza data, di poter recitare a Reggio. A quanto pare si provò anche nella poesia, poichè, in un manoscritto della biblioteca Nazionale di Parigi, dove sono, fra le altre, anche rime d' Isabella Andreini, si legge un sonetto « della signora Virginia Melloni (sic) comica al Baron de Gondi », e ciò farebbe credere sia stata pur essa in Francia. Una particolarità degna di nota si riscontra nella licenza concessa dal Senato,

ed è che « primam comediam agere debeant in Palatio ». L'anno appresso Flaminio Scala (è questa la prima volta, se non erriamo, che comparisce in un documento teatrale) capo allora dei *Desiosi*, porge la sua supplica al Senato e si presenta in persona ad impetrarne il benevolo accoglimento. Compiuto costoro il bimestre consentito. per tre mesi calcano le scene gli *Accesi*; ad essi succede nella primavera del 1598 la compagnia degli *Uniti*, con i quali era passato lo Scala, che di nuovo si reca al cospetto del Senato a perorare in prò della sua richiesta; tornano altresì l'anno dopo e si trattengono la primavera e l'estate, e finalmente per tre mesi nel 1600.

Nel maggio del 1601 comparisce una « nuova compagnia de' comici cognominata li *Fedeli* », così dice la supplica; donde impariamo quando essa si costituisse, il che ci dimostra come questa compagnia non si raccogliesse nel 1604 dopo la morte d' Isabella Andreini e la dispersione dei *Gelosi*, giusta l' opinione del Bevilacqua, ma avesse suoi inizii assai prima. Anzi riteniamo che il sincronismo della sua costituzione e del matrimonio avvenuto in Milano questo anno medesimo fra Giambattista Andreini e Virginia Ramponi, possa darci buon argomento a congetturare sia appunto avvenuta in quella città la prima unione di quei comici, ai quali appartennero i novelli sposi, e parecchi di coloro che, già famosi in arte, diedero grido e lustro ai *Fedeli*. Si osservi infatti che l'Andreini ascritto ai *Gelosi* negli ultimi anni del cinquecento, non v' apparteneva più nel 1603 quando essi si recarono in Francia, e ricordando i *Fedeli* nella *Saggia Egiziana*, che è del 1604, ne tocca come di compagnia, la quale, pur seguendo il « virtuoso vessil » dei *Gelosi*, aveva già acquistata assai fama. Vennero dunque gli Andreini a Genova con quei compagni, la maggior parte dei quali ritroveremo più tardi, quando Giambattista e *Florinda* ne avranno assunta la direzione. Chiesero essi di tornare nel 1603, ma non l' ottennero.

Due anni più tardi « desiderando Diana Ferrarese comica con eletta compagnia, venire in Genova per dare in questi giorni tediosi dell' estate honesto trattenimento e solita recreatione alla nobiltà di questa Republica », domanda la licenza fino a tutto ottobre. « assicurando che da tal compagnia non ne nascerà mali esempi nè scandoli », e saranno date « rappresentationi virtuose et recitationi discrette ». Si tratta certamente di Diana Ponti, la quale, secondo i documenti riferiti dal Rasi, aveva nel marzo raccolta a Ferrara una compagnia per ordine del principe della Mirandola; e alla Mirandola appunto trattenutasi fino ai primi di maggio s' era poi recata a Modena e quindi a Genova. Non sappiamo se si tratti qui della già

ricordata compagnia dei *Desiosi*, che, come abbiamo visto, fu anche denominata *della Diana*; oppure di una nuova accolta di comici messa insieme, come pare, dalla Ponti stessa uscita forse allora dai *Desiosi*, e rimasta senza precisa denominazione.

I *Confidenti*, che erano a Lucca, domandano il 28 aprile 1606 di venire a Genova, e il Senato « lectis precibus eorum nomine porectis per Lucium de Brunis » accorda il permesso. Sarebbe mai costui in una qualche relazione di parentela con Domenico Bruni suo contemporaneo, o da identificare con Lutio o Lucio detto altrimenti *fedele* di cui pochissimo si sa? Per ben sei mesi si trattiene in Genova nel 1607, dal maggio al novembre « la compagnia delli comici che servono al presente all' Altezza di Mantova ». Sono i *Fedeli* condotti da Pier Maria Cecchini, il quale formerà nell' anno seguente la compagnia da condurre in Francia, mentre gli Andreini prenderanno viva parte alle feste mantovane per le nozze del principe Francesco con Margherita di Savoia. L' assenza dei coniugi Cecchini valse a calmare i dissidii già incominciati a manifestarsi con gli Andreini fino dal 1606, pei quali dovette intervenire l' autorità del duca.

Non piccole difficoltà trovarono nel 1609 i comici *Costanti*, poichè la loro domanda del 7 maggio non ebbe favorevole accoglienza; e il 13 giugno, quando la rinnovarono, alla prima votazione non venne approvata, lo fu alla seconda soltanto limitatamente ad un bimestre. La ragione deve forse ricercarsi nel fatto che allora davano un corso di rappresentazioni i commedianti spagnuoli; infatti i *Costanti* nella seconda supplica richiedono il permesso di recitare « finita però che sarà la licenza concessa alla compagnia dei comici spagnuoli ». A proposito dei quali ci sia consentita una breve intramessa. Andrea Spinola, vissuto nella prima metà del seicento, nel suo *Dizionario politico*, inedito in diverse biblioteche, lasciò scritto, come già aveva notato il Belgrano: « Da un pezzo in qua vengono a recitar qui commedianti spagnuoli; il che, per non scordarmi del governo politico, mi dà noia, stante che non fa per noi che la gioventù e moltitudine si avvezzi a sentir quei linguaggi stranieri, domesticando per dir così l' orecchio alla servitù ». Ora il più antico ricordo che ci è occorso di compagnie spagnuole risale al 1598, e da quest'anno si discende al 1609, in cui per due volte nell' ottobre Alfonso de Torres avviato a Napoli domanda di fare alcune recite coi suoi comici, senza per altro che gli sia concesso; ma noi sappiamo che gli spagnuoli v' erano nella primavera dell'anno stesso, sebbene le carte non ce ne porgano documento. Altre licenze s' ebbero poi nel giugno del 1611, e nel maggio del 1615; così fortunati non furono Andrea

Porcel e Vincenzo Ossorio capi di due compagnie che domandarono la licenza rispettivamente nell' agosto, e nel novembre-dicembre 1617; ma l' anno successivo, dopo una prima ripulsa, l' ottennero. Francesco de Leon capo comico venuto in Genova da Milano a recitare con la sua compagnia in casa di privati, ottiene la domandata licenza il 27 febbraio 1619, e l' anno di poi il 22 aprile è concessa del pari alla compagnia di Francesco Lopez, mentre viene negata il 1624 a quella condotta da Gregorio Laredo e Petro Endriches. Tornando adesso agli italiani e precisamente ai *Costanti*, a noi sembra certo fossero quei medesimi firmati in una lettera al duca di Modena riferita dal Rasi, là dove parla di Vittoria degli Amorevoli; la loro domanda è presentata « per mezzo di Gio: batta Secha » (Zecca), il quale, troveremo più innanzi con i *Fedeli* e che potrebbe essere parente di quel Niccolò, pur vissuto in questi tempi, che rappresentava con buon successo il *Bertolino*.

Richiama a questo punto la nostra attenzione un documento abbastanza notevole. È una supplica in nome di Virginia Andreini che dice così:

Ser.mo Prencipe, ed Ecc.mi Signori,

Florinda comica, cittadinà originaria di questa città, desidera con buona licenza di VV. SS. Ser.me questa primavera prossima rappresentar le sue comedie in questa città, e con questa occasione riveder la patria. Ma perchè la presente in Italia vi sono cinque compagnie de comici e teme perciò che non li sii occupato il luogo, ritrovandosi essa hora al servitio de l'Altezza di Mantoa, ha risoluto di mandare Santo Morandi dinanti a VV. SS. Ser.me humilmente supplicandole voglino esser servite di concederli la domandata licenza, la quale duri tre mesi, assicurando le SS.VV. Ser.me che le sue comedie saranno, molto virtuose et essemplari e senza scandalo alcuno, di che ha sempre fatto professione particolare. E sperando dover ciò ottenere dalla benignità di V.ra Ser.tà e Sig.e Ecc.me le fa humilissima riverenza.

Di VV. SS.rie S.me.

humilissimo S.re
D. Santo *Suppl.nte*.

La licenza venne subito conceduta il 4 novembre 1610, per i tre mesi richiesti.

L'Andreini, nata Ramponi, si afferma « cittadina originaria » di Genova, e desidera « riveder la patria »; era dunque genovese. Una famiglia Ramponi, forse proveniente da Bergamo, si trova in Genova fino dal secolo XIII, e nel secolo XV si ha memoria di un notaro che ad essa appartenne. Quando si costituirono gli alberghi nel 1528 fu ascritta in famiglia Centurione, ma sembra che questo ramo nobile non avesse discendenza. Certo è che sui primi del sei-

cento esistevano dei Ramponi popolari, e ne abbiamo indizio da un Giulio, figlio del fu Paolo, il quale, essendo bonavoglia (marinaio volontario) sulle galere Spinola, domanda il 16 maggio 1603 di far ritirare dal banco di S. Giorgio settantacinque lire ivi depositate, e poichè è minorenne chiede sia pagata la somma al fratello Francesco. Da ciò si deve argomentare che Virginia dicesse il vero affermandosi genovese, pur ammettendo che possa aver avuto i natali a Milano, chè tutti i biografi la dicono milanese. Nè meno esatta si palesa là dove accenna alle « cinque compagnie » che erano allora in Italia, riferendosi a quelle denominate dei *Confidenti*, degli *Uniti*, dei *Costanti*, dei *Desiosi* e dei *Fedeli*.

Siamo ora in quel periodo nel quale il fuoco delle gelosie e delle rivalità che covava sotto la cenere divampa con violenza, dopo il ritorno dei Cecchini da Parigi e la loro riunione ai *Fedeli*; a Torino nell'estate del 1609 il dissidio diventa così acuto da rendere indispensabile la separazione, la quale deve essere avvenuta indi a poco, contro il desiderio del principe Francesco che non nascose la sua freddezza verso *Florinda*, alla quale, per i raggiri del Cecchini, era stato imposto dal duca di non andare a Milano, e di non venire a Genova. Sembra tuttavia ch'essa abbia rabbonito l'uno e l'altro, e le sia stato concesso di recarsi nell'estate in questa città, dove la troviamo il 3 giugno con la sua compagnia. Eccone l'elenco:

Gio Batt.a Andreini fiorentino, in Comedia Lelio innammorato.
Virginia Andreini, in Comedia Florinda Innammorata.
Geromino Garavini ferrarese, in Comedia Cap.no.
Giovanni Pellesini da Reggio, in Comedia il Zanni.
Federico Ricci da Venetia, in Comedia il Pantalone.
Benedetto Riccio da Venetia, in comedia 2.° Innammorato.
Aniello di Mauro, in Comedia Colla Napolitano.
Bartolomeo Bongio Piacentino, in Comedia il Gratiano.
Urania Liberati Romana, in Comedia 2.ª innammorata.
Giov. Batt.a Zecca dell'Aquila in Comedia Cassandro
Livia sua moglie, in Comedia Franceschina.
Guido Liberati marito dell'Urania.
Arsenio suo figlio.
Gio. Batt.a Dozzo di Bologna servitore in palco.
Marsilio Bellicciuoli servitore di Federico Riccio.

Questi commedianti in buona parte sono assai noti; rileviamo tuttavia che non figura fra essi la moglie del Garavini, forse non ancora divenuta sua sposa; del Pellesini veniamo a conoscere la patria; Benedetto Riccio o meglio Ricci, altri dice figlio, altri nipote di Federico, veneti tutti e due, morì nel 1620 a Chambery,

nè può essere quel *Leandro* accennato dal Fidenzi nella sua lettera del 1638, secondo suppone il Rasi, così il *Capitano* e *Flavia* nominati nella lettera del Gabrielli del 1627 non saranno certo il Garavini e sua moglie perchè già morti da alcun tempo; il Bongio è abbreviatura di Bongiovanni, noto fra i comici nella sua maschera di *Graziano*, di qui apprendiamo com' ei fosse piacentino; al poco che si sa della Liberati aggiungeremo che fu romana; Guido suo marito comparisce per la prima volta, ma dal modo come si vede inscritto si potrebbe forse credere che non fosse comico. Nuovi del pari sono i nomi di Giambattista Zecca e di Livia sua moglie: quegli fu già da noi incontrato a Genova con i *Costanti*, e dimostra che la maschera da lui rappresentata non « nacque e morì a Parigi » sul cadere del seicento, come vuole il Petrai, ma è assai più antica e nota in Italia. Finalmente Aniello di Mauro, da non confondersi col contemporaneo Aniello Soldano conosciuto sotto le spoglie di dottore *Spaccastrummolo*, è sicuramente quel *Cola* andato in Francia nel 1608 col Cecchini e di cui il Rasi non rinvenne il nome.

A questa compagnia, mentre si trovava nel dicembre del 1611 a recitare in Bologna, s'aggiunse Tristano Martinelli (*Arlecchino*), il quale allora si adoperava a mettere insieme i commedianti da condurre in Francia e aveva portata a *Florinda* una lettera del cardinale Gonzaga per indurla ad entrare in quella brigata; ma costei voleva affidato a sè ed al marito questo incarico, e perciò magnificava la bontà dei suoi comici, affermando la sua « la meglio compagnia che reciti ». Così però non giudicava il duca Vincenzo, il quale scriveva al figliuolo cardinale che non ardirebbe « a mandar in una Corte di Parigi sotto *suo* nome la compagnia di Florinda e d' Arlichino nel modo che hora sta, havendo *egli* veduto nel *suo* passaggio per Ferrara di ritorno dalle Casette, e toccato con mano che è debolissima di personaggi, non essendovene più di due o tre buoni »; esagerazione nel biasimo del duca come nel vanto della *Florinda*, ma Vincenzo non aveva troppo in grazia l'Andreini per le sue ire contro la *Flaminia e Fritellino* (i coniugi Cecchini) evidentemente da lui protetti.

La primavera del 1613 sono in Genova i *Confidenti*, e nell'estate dell' anno seguente la compagnia, di cui ci è rimasto l' elenco dei soli uomini:

Iacomo Braga ferrarese, Pantalone.
Domenico de Negri ferrarese, Curzio.
Silvio Fiorillo napolitano, Capitan mattamoros.

Gio. Batt.a Fiorillo suo figliuolo, Scaramuzza.
Andrea Fraiacomi bolognese, Trivellino.
Hippolito Monteni mirandolese, Cortellazzo.
Andrea Mangini genovese, Adriano.
Michel Zanardi ferrarese, Graziano.
Ottavio Bernardini romano, Franceschina.
Gio. Paolo Fabri di Cividal del Friuli, Flaminio.
Hippolito Agnella ferrarese, Portinaro.
Iacomo Filippo detto Savoncino, Portinaro anch'egli.
Giovanni Salina bolognese, servitore da palco.
Gio. Antonio Gherardi bolognese.
Iacinto Pennelli Ferrarese.
Vincenzo Spadaretta veneziano. } servitori
Iacinto Alberti pavese.
Marcantonio Anselmi mantovano.
Girolamo Fiorillo altro figliuoletto di Mattamoros.

In questo elenco presentato al Senato per il Magistrato della Consegna, o, come oggi direbbesi, della pulizia, mancano le donne, le quali forse non era obbligo d'inscrivere in sì fatti documenti; non c'è bisogno d'aggiungere che dovevano esserci: ma quali fossero non è agevole rilevare. Notiamo tuttavia che la parte di serva, *Franceschina*, era sostenuta da un uomo, il che non deve far meraviglia quando si pensi a Battista degli Amorevoli, il quale negli *Uniti* del 1584 rappresentava lo stesso personaggio, ed è osservabile come nel *prologo da ragazzo*, attribuito a Francesco Andreini, e prodotto dal Bruni nelle sue *Fatiche comiche*, l'attore accennando alle parti che dovrà fare in commedia, e sperando « di recitare la parte d' innamorato » soggiunge: « Faccia da Franceschina, da Pantalone, da Graziano, da Francatrippe, e da Zanni chi vuole, io per me voglio far la parte del gentiluomo »; dalle quali parole si deduce che la parte di *Franceschina* era allora, per consuetudine, affidata ad un uomo.

Se alcuni dei componenti la nostra compagnia non si vedono ricordati nella storia dell' arte, altri ve ne sono veramente famosi; tali il Fabri, i Fiorillo, il Braga e il Monteni (o meglio Montini). A proposito del quale, desiderato sul cadere appunto di quest'anno dal duca di Mantova, mentre era trattenuto da D. Giovanni de' Medici, forse coll'intento di farlo entrare nella sua nuova compagnia dei *Confidenti*, abbiamo questa lettera:

Ill.mo et Ecc.mo Signore,

Fu già destinato Cortellaccio comico per la compagnia che di presente mi serve, e perchè intendo che viene trattenuto da V. E. ho presupposto

che non sia ponto informato dell'obbligo nel quale egli si trova con essi meco, et insieme ho risoluto di scriverlene, perchè possa lasciarlo venire col riguardo particolare di favorire il desiderio mio, conforme io m'assicuro sia per fare con quella prontezza che mi posso promettere dalla sua cortesia, mentre io perfine le auguro da Dio ogni desiderio contento.

Di Mantova a 8 di x.bre 1614.

Di V. E.

Servitore
Il Duca di Mantova

Ma una osservazione di maggior momento ci suggerisce il trovar qui Giambattista Fiorillo sotto la maschera di *Scaramuzza*, la quale però doveva essere ben conosciuta nel 1572 se, come nota giustamente il Rasi, nel quadro del Probus « rappresentante un ballo alla Corte di Carlo IX », si vede il duca di Guisa « in costume di Scaramuccia ». Questa tuttavia è la prima volta, a quanto sappiamo, che comparisce in compagnie italiane. È stato detto che della maschera fu creatore Tiberio, asserito anch'egli figliuolo di Silvio sebbene intorno a sì fatto particolare abbia il Rasi messo innanzi dei dubbi. Egli accetta dal Costantini la data e il luogo di nascita di Tiberio, ma non la paternità, a proposito della quale fa parecchie osservazioni per concludere che da esse « si dovrebbe trarre argomento che Silvio Fiorillo non fosse il padre di Tiberio Fiorilli », a ciò anche indotto dal fatto che la vita dello Scaramuccia scritta dal Costantini sia da tenersi in conto d' « un ammasso di notizie inventate », secondo ebbe a giudicare il Gherardi. Ora che quella operetta possa essere per molta parte un romanzo non negheremo, ma che l'autore giunga persino a inventare il nome del padre non possiamo credere, poichè in questo caso si dovrebbero ritenere inventati anche la data e il luogo di nascita. Tiberio, quando Silvio si recò a Genova, doveva contare sei anni, e il non vederlo indicato nello elenco, dove pure è « Girolamo figliuoletto di *Mattamoros* », potrebbe dar rincalzo ai dubbi ricordati; salvo che non s'avesse a riconoscere il futuro e celebre Scaramuccia appunto in quel Girolamo il quale o per duplicità di nome o per altra causa volle farsi chiamare Tiberio e con esso rimase alla storia. Ma siamo sempre nel campo delle congetture, e se gli argomenti prodotti dal Rasi hanno pure il loro peso, tuttavia allo stato delle cose, ed in mancanza di prove positive e di sicuri documenti, non conviene, ci sembra, negar fede in tutto al Costantini che lo conobbe. Giambattista, lasciata la maschera di *Scaramuzza*, prese le spoglie di *Trappolino*, sotto le quali rimase assai noto in iscena, ed anco fuor di scena specie a cagione della moglie Beatrice, rapitagli tra Ferrara

e Bologna dal conte Bonaparte Ghisillieri; di questo delitto si dovette occupare il cardinal legato, il quale non solo scrisse al Granduca di Toscana, secondo abbiamo dall'Ademollo, ma spinse le sue ricerche fino a Genova avvisando il governo il 26 dicembre « che cinque giorni sono su la pubblica strada nel viaggio che faceva da questa alla città di Ferrara Trappolino Comico, gli fu violentemente rubata la Beatrice sua moglie; et il capo dei rattori fu il Co. Buonaparte Ghisilleri Gentil'huomo Bolognese », e supponendo che costoro potessero entrare nel dominio genovese, domandava fossero trattenuti « almeno per restituire la moglie al marito ».

Quattro sono i commedianti di questa compagnia, che a' suoi tempi certo ebbe grido non piccolo, de' quali nessun ricordo ci è rimasto; appariscono qui per la prima volta, e poi non se ne sa altro. Essi sono il de Negri, *Curzio*; il Fraiacomi, *Trivellino*; il Mangini, *Adriano*; e il Zanardi da aggiungere ai molti che rappresentarono il tipo del dottor *Graziano*. Le carte non dicono come si denominasse la compagnia, ma possiamo ritenere fosse quella degli *Uniti* Si trovavano essi infatti l' anno innanzi a Milano dove Giovan Paolo Fabbri mandava fuori per le stampe le sue *Rime varie*, e s' accomiatava dalla cittadinanza con un sonetto impresso sopra foglio volante, distribuito probabilmente in teatro l' ultima sera delle recite.

In questo tempo si compose sotto la protezione di D. Giovanni de' Medici la compagnia dei *Confidenti* con attori rimasti famosi, guidati e diretti da Flaminio Scala; ma poichè di essa ci proponiamo discorrere in un capitolo speciale, così non riferiremo qui la dimora fatta da essa più volte a Genova, fra il 1615 e il 1621, registrando invece le poche saltuarie notizie che ci rimangono intorno ad altre compagnie di cui ci è avvenuto trovar ricordanza. Prima ci si presenta la compagnia di *Frittellino*, *Flaminia* e *Cintio* (i coniugi Cecchini e Iacopo Andrea Fidenzi) comici *Fedeli* alla quale è concessa licenza il 12 aprile 1617 di recitare per tre mesi. Si va in questo modo alla fine di luglio, e proprio il 31 ci capita dinanzi un decreto del Senato col quale si ordina di esaminare Michele Lena lucchese comico (*fabularum actorem*) già messo in carcere, ed al quale si attribuiva la colpa d' aver allettato alcuni giovanetti per arrolarli fuori del dominio genovese. Gli fu fatto il processo; ne risultò, che egli aveva indotto que' giovani minorenni ad ascriversi nelle milizie venete, spacciandosi come capitano di esse, e promettendo a ciascuno lo stipendio di tredici lire mensili oltre il vitto. Anzi dalle carte sequestrategli venne rilevato come avesse notizia della elezione a governatore della armata veneta di un nobile

a lui benevolo, il quale aveva promesso eleggerlo in uno dei capi provvisionati delle triremi; e poichè codesti ufficiali sogliono tenere a' loro ordini un certo numero di uomini per la custodia dei galeotti, a questo fine il Lena voleva condurre con se que' giovinetti. Ne ebbe perciò l'esilio per quattro anni da scontare nello stato veneto. È a credere che questo comico, di cui non ci sono rimaste notizie, facesse parte allora della compagnia condotta dal Cecchini.

Due anni appresso, il 18 giugno è accordato il permesso « Comicis Italis qui comoedias et tragoedias agendi et representandi causa in praesentem civitatem se se receperunt »; il 1° aprile 1626 non vien consentito di recitare alla compagnia di Girolamo Chiesa e Fulvio Magro, noto il primo coll' appellativo di *dottor violone*, e l' altro da identificarsi a nostro parere con Domenico Bruni, ritenendo sia quel *magro* un nomignolo appiccatogli forse per la sua fisica conformazione, e sapendo d' altra parte come egli si chiamasse appunto *Fulvio* in arte; ci conforta in questa opinione una nuova supplica del maggio, forse autografa, con la quale « la compagnia di Domenico Bruni » domanda di venire nella ventura estate a recitare le sue commedie « offrendosi di recitarle honeste e per sol piacere de' sig.ri cittadini, li quali allettati dalla Comedia tralascino il più delle volte li giochi et altre prattiche che li sono di molto maggior danno »; fervorino inutile, perchè il Senato non approva la proposta.

Ma l' anno successivo, il 22 aprile, è accordata la licenza per quattro mesi alla « compagnia di Cintio e Mezotino comici confidenti », formata con le reliquie della famosa omonima di D. Giovanni scioltasi dopo il 1620, e sono quei due il già ricordato Fidenni e Ottavio Onorati. Nella primavera del 1633 abbiamo ancora i *Fedeli*.

Con essi noi chiudiamo questi cenni, perchè d' ora innanzi il teatro viene dato in appalto, e mancano quindi o sono frammentarie e indirette nelle carte genovesi le notizie delle compagnie comiche, che si recarono a Genova.

**Achille Neri**

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA dalla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw

*Fondatore responsabile* Gaspare di Martino

# GIUSEPPE GIACOSA

Giuseppe Giacosa, come Paolo Ferrari nel 1852, andò debitore della prima, ma salda, notorietà d'autore drammatico ad una Società di Filodrammatici. Il primo ai *Fidenti* di Firenze, l'altro, il carissimo e grande che oggi abbiamo perduto, ai *Filarmonici* di Napoli (1873). Le cause sono diverse: quella che riguarda Paolo Ferrari è d'indole penosa, e si riferisce ad un periodo triste in cui sulla scena italiana si dava ferocemente la caccia all'autore italiano; quella che riguarda Giacosa è tutta circondata da un senso di cortesia signorile, indimenticabile: il risultato è lo stesso. L'autore di *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* trovò tra dilettanti l'accoglienza che gli fu rifiutata dai comici; il drammaturgo di *Tristi amori*, che aveva già un anno innanzi, con *Storia vecchia,* una commedia in due atti, provate le prime timide gioie della vittoria (Torino, *teatro Gerbino*, 18 dicembre 1872), per consiglio d'un collega già in voga, Achille Torelli, fu oggetto d'un' entusiastica prova di giovanile ammirazione, e fu buona fortuna per lui. Fisso, per quel che può valere, il parallelo, e procedo nel mio doloroso assunto di scrivere d'un commediografo illustre mancato ai vivi, ai pochi vivi del nostro mondo teatrale, e d'un amico ottimo, del quale non è possibile far cenno senza sentirsi vincere l'animo da profonda commozione! Mentre mi accingo a scrivere questo articolo mi tornano in mente alcune parole d'Ibsen, espresse in questa raccomandazione ai

suoi lettori: " *Une nouvelle génération, en effet, est née pendant que j' achevais ma production littéraire, et bien souvent j' eus l'occasion de constater que ces jeunes hommes connaissaient mieux nos récents ouvrages que nos travaux de date plus ancienne* ". (attingo alla traduzione di De Colleville e Zepelin). " *Dans ces conditions mon lecteur ne pouvait comprendre la suite et la consequence logique de mon œuvre, et c'est à cette ignorance de la chronologie de nos travaux que j' attribue surtout* LES EXPLICATIONS FAUSSES ET BIZARRES *qui ont été données de mes dernières œuvres.*

" *C' est seulement en embrassant dans son unité ma production littéraire qu' on arrivera à en comprendre chaque partie séparément.*

" *Je prie donc avec instance mon lectèur de ne mettre de côté aucune de mes pièces, pour les lire par la suite,* MAIS D'EN PRENDRE CONNAISSANCE ET DE LES VIVRE DANS L' ORDRE MÊME OÙ JE LES AI CONÇUES ET DE S'ASSIMILER AINSI MON ŒUVRE TOUTE ENTIÈRE. " — e penso che senza dirlo, o senza scriverlo, qualche cosa di simile deve aver pensato Giuseppe Giacosa. Già io credo che qualche cosa di simile deve essere desiderato da tutti i produttori d'arte.

E, per quanto ho potuto, ho dato una scorsa al teatro di Giacosa, serbando la maggiore possibile esattezza cronologica. Così ho veduto e riveduto pagine che non conoscevo o che avevo dimenticate, da: *Storia vecchia* (1872), *Partita a scacchi* (1873), *Sorprese notturne* (gennaio 1875), *Il trionfo d'amore* (aprile 1875), *Acquazzoni in montagna* (1876), *Il prologo*, con cui fu inaugurata la prima recita, al *Carignano*, della compagnia della città di Torino, diretta da Cesare Rossi (17 febbraio 1877), *Il marito amante della moglie* (settembre 1877), *Il fratello d'armi* (ottobre 1877), *Luisa* (1880), *Il conte rosso* (1881), *Resa a discrezione* (1886?), *Tristi amori* (1887?) a: *Diritti dell' anima*, *Come le foglie*, *Il più forte;* nè ho potuto indugiarmi troppo attorno a: *Non dir quattro se non l' hai nel sacco*, *La sirena*, *La tardi ravveduta*, *La zampa del gatto*, *La dame de Challant,* ecc. — Così una migliore idea generale ho potuto farmi della pregevole e geniale opera del commediografo piemontese. Opera varia che qene fa spiegare come certa critica l'abbia, di tanto in tanto, insidiata, attribuendole le più strane ed indiavolate derivazioni: dalla *Prova degli enigmi*, che avrebbe presa a Meilhac e Halevy,

a *Come le foglie*, che avrebbe chiesta in prestito ad Augier, al *Più forte*, che avrebbe sottratto a Mirbeau, prima, come cronologicamente appunto è dimostrabile, e come in altra occasione ho dimostrato, di conoscerne *Les affaires sont les affaires!* Ma questi errori, comuni alla critica di corta vista, non sono rari neppure nella dotta, la positiva, che va dalla ricerca del digamma nelle parole d'Omero alla meschinità grammaticale nella coerenza stilistica di chi produce arte! La varietà in Omero ha generato il dubbio che all'*Iliade* abbiano collaborato più poeti, e ci voleva la viva e spaventosa autorità dell'Alighieri, per rimettere in gola ad un sacrilego, che dal *Paradiso* all'*Inferno*, nel lungo cammino, ben poteva essere facile che vi avessero respirato, come dire?, un paio di Danti!

Ma di che vorrebbero lamentarsi i commediografi italiani, anche se gagliardi come Giuseppe Giacosa, quando scherzi, del genere di questi cui accenno, sono occorsi alle venerate e sacre memorie dei cantori dell'*Odissea* e de *La divina commedia?* Sarà meglio che si decidano a ringraziare il cielo che li fa degni di tanta ingiuria!

Certo la critica deve studiare l'arte, ma non tentare d'ucciderla; e " l'educazione artistica, dice il coraggioso e dotto Fraccaròli, non può essere nè solo, nè principalmente educazione filologica ". A far passare la voglia di correr dietro a simili aberrazioni, basterebbe ricordare il mònito di Goethe: " È sempre un segno di tempi improduttivi l'andar dietro alle minuzie della tecnica (non fraintendano i produttori d'arte a cervello vuoto...), com'è segno di persona improduttiva l'occuparsi essa di tali cose! "

Ma basta saper ricordare per confortarsi. È così forte e consolatrice certa schietta ed onoranda resipiscenza nel Taine, quanto la parola divinatrice di Francesco De Sanctis, che spiega le ragioni per cui Lucia diviene, semplice e modesta com'è, l'eloquente tra le eloquenti creature d'amore!, e insegna un postulato nobile ed alto di arte, per il quale, in una figura modesta della vita, che non saprebbe e non potrebbe esprimere tutta una foga di passione, che pur sente, che pure è sua, che è pur dentro di lei veemente e incendiaria, può e deve sostituirsi l'artista che l'ha creata, e parlar lui, dire lui tutte le

necessarie ed adeguate parole che sa e deve dire, per sconvolgere l'anima altrui, che attende ed ascolta, per conoscere tutto intero lo spirito agitato della fanciulla apparsa alla sua reale visione! In questo senso, la *finzione*, l'*illusione*, sono manifestazioni possenti d'arte, anche quando, e specialmente, contrastano con la logica, anzi, con la critica... filologica!

Le donne, le creature del teatro di Giacosa, sono piene di questi tumulti psicologici, da Jolanda ad Emma, da Diana d'Alteno a Nennele. Ora la magniloquenza essenziale fa d'esse delle mute statue di dolore e di sentimento, ora si dispiega, senza limiti, in un coro sonante d'immagini vivide e sicure!

L'opera di Giacosa, l'ho già detto, è varia. Dopo che si è ricordata tutta, e giudicata per quella che è, sorge naturale, spontaneo, dal cuore dello studioso, un senso d'omaggio verso il suo produttore, artista prudente e poeta dai voli senza misura. Come in esso si sieno così bene armonizzate queste due facoltà è interessante studiare e comprendere. Da queste facoltà in contrasto è sorto talvolta, forse, un'arte di sorgente e un'arte di riflesso. Giacosa era un camminatore ad occhi e udito aperti. Il suo prodotto era misurato e si poteva quasi sempre sostenere che ciò che conteneva non oltrepassava il limite della conoscenza e della natura rivelata. Egli voleva essere, e sapeva esserlo, il poeta delle cose che stanno alla vita, così come il sole sta al giorno. Poichè una cosa esisteva, e gli sembrava elemento d'arte, non durava fatica ad abbellirla.

Non voleva slanciarsi, non affettare scoperte di nuovi orizzonti. Voleva servire all'arte con onestà e con gentilezza, e da buon commediografo di razza, voleva, per così dire, che il mondo gli desse la *materia greggia*, e lasciasse a lui il còmpito di formare ed animare l'opera d'arte. Una volta lo sorpresi che leggeva una poesia di Pàscoli. V'era una parola: «pigna», che non gli andava giù. Una mia napoletanata lo trasse d'impiccio. Mi chiese: « A Napoli dite solo « grappolo d'uva » o dite pure in altro modo? » — Diciamo, risposi, « grappolo d'uva » nelle circostanze un po' solenni, ma comunemente diciamo: « pigna d'uva! » — « Pigna? » — interruppe, con impeto di soddisfazione. «Dunque, c'è chi dice « pigna ». Pàscoli ha ragione!» — In ciò, che può sembrare anche poco, ma

che io credo sia moltissimo, si può riassumere il metodo elaborativo di Giacosa. Le sue creature di vita le aveva viste; le sue creature di pensiero le aveva imparate. Tutto quanto dice il figlio pittore nel *Più forte* aveva imparato prima lui in due evangeli della moderna sociologia quattrinaia: in quello di Andrea Carnegie e in quello di Cecil Rood. Due evangeli di rinunzia e di forza, che sono sorrisi da due successi relativamente rapidi e strepitosi; che diventano, per la loro bellezza fascinatrice, grandissimi elementi d'arte. Due evangeli nei quali lesse anche Octave Mirbeau, ma nessun italiano, forse, ha ammesso questa coincidenza di studio, di desiderio di penetrare in ogni fenomeno della civiltà che è la nostra, e tutti, o quasi, hanno ritenuto che Giacosa ignorasse i verbi (hanno pur detto che ignorava quelli della grammatica) del Rood e del Carnegie, e che la sapienza affaristica del padre del *suo più forte* l'avesse spremuta dal cervello del Lechat, il magnifico personaggio di *Les affaires sont les affaires*!

*Sic transit*... la gloria degli italiani di merito: insidiata, inseguita, svillaneggiata, prima da italiani medesimi, poi da amici d'altre nazioni!

Gli otto lustri di lavoro, o presso che tanti, di Giuseppe Giacosa, per nulla, ed anno per anno, sono stati in antinomia col proprio tempo. La leggenda lo ha avuto rivelatore felice (la leggenda non è soltanto nella moda, è anche nella vita); il palpito della patria, fiera della sua storia, lo ha trovato poeta nel colore e cantore alto ed aperto nell'inno; l'umile fatto domestico in cui vibrano anime angosciate e sul quale grava un destino ben più terribile di cento fati dell'antichità, lo ha avuto interprete pieno di pietà e di commozione. Non è così che si va col tempo per seguirne l'andazzo: è invece potere d'assimilazione proba che si dispiega a traverso la multiformità del proprio temperamento artistico privilegiato. Da cosiffatte anime l'arte non ha « incliti epigoni », come il Carducci ha chiamato il Prati, ma coscienze d'artisti vòlte a far divenire palpito del proprio impeto di comprensione, le voci degli spiriti e le bellezze delle forme, felicemente.

Mi sembra che solo in questa luce si possa bene scorgere, integrare e riverire l'opera teatrale di Giuseppe Giacosa.

**Gaspare di Martino**

# Mariti e cavalieri serventi nelle commedie del Goldoni

" Femina di costumi e di maniere
" E d' esercizio sol maschio e di sesso...

Ricordate il sonetto del Bondi che incomincia con questi due versi? E una pittura vivissima di quell'

... anfibio animal ch' oggi si chiama
Per tutta Italia cavalier servente.

Oggi, cioè, s' intende, nel secolo decimottavo.

Il Goldoni viveva in mezzo a loro. Gran parte del pubblico, che, dai palchetti, assisteva alle sue commedie, era composto di dame e di *cicisbei*. E il Goldoni, di essere *accomodante*, parmi sia stato accusato anche troppo. Un pochino sembra lo accusi ora anche la signorina Maria Merlato, nel suo pregevole, interessantissimo libro (1) uscito di recente, libro che attesta un' acutezza di indagini e una profondità di conoscenza dell' ambiente goldoniano, tali da metter subito la gentile, giovanissima autrice in prima fila tra i cultori di questo genere di studi. È vero; i cavalieri e le dame, — come, biasimando, rilevava l' Albergati — avevano « la pretensione di non voler essere toccati, criticati, sferzati, il che mise il Goldoni in qualche timore e lo fece guardingo e cauto in tal modo che non giunse talvolta a quella verità a cui aveva tutto il vigore per giungere ». Ma, se egli non potè metterci dinanzi il *servente* nella chiara e dolorosa verità in cui ce lo presenta l'autore del *Giorno*, non soltanto non c' è da sorprendersi, ma non c' è, mi sembra, neanche da fargliene rimprovero. Poichè non soltanto il Goldoni era borghese — mentre il Parini era *plebeo* nel senso più romano del vo-

(1) Maria Merlato — *Mariti e cavalieri serventi nelle commedie del Goldoni* — Firenze G. Carnesecchi e figli — Piazza Mentana 1. — 1906.

cabolo — ma, mentre questi, con la satira rovente, flagellava, il Goldoni fotografava; ma non sarebbe giusto negare che la sua fotografia sia un po' bagnata d' amarezza. E la signorina Merlato lo ammette anche Lei, quando, finalmente, a pagina 38, esce in quel *tuttavia*, (che, leggendo le pagine precedenti, aspettavo con ansia), in forza del quale riconosce che « il Goldoni riuscì in alcune delle sue commedie ad attaccare il cicisbeismo con una forza, con un calore, veramente insoliti in lui, — anzi aggiunge che riuscì perfino, egli ch'era tanto tranquillo e bonario, a farne la satira con una verità sorprendente ».

E dunque? Se nella sua commedia *Il cavaliere e la dama* — a tacere di tante altre — egli ci dà una satira tanto coraggiosa dei cavalieri serventi, e pone in bocca alla sua *donna Emilia* quei siffatti dubbi sul platonicismo, almeno intenzionale, dei signori *serventi*, che importa se il Goldoni cambia soltanto il titolo della sua commedia, che in origine chiamavasi *I cicisbei*, mentre ne lascia integro il dialogo e immutata l' essenza? Che cosa mai avrebbe potuto fare di più il Goldoni? Non certo avrebbe potuto inveire come il Parini. E questo non solo perchè ciò sarebbe stato contrario all' indole sua, ma anche perchè non tutto ciò che si può dire nel poemetto, che è *libro*, si può far dire sul teatro che è *rappresentazione*. L' animale — lettore è assente. L' animale — spettatore è vicino. Il primo, tutt' al più, può gettar lontano da sè il volume e imprecare all' autore; ma il suo resta un voto platonico, resta una manifestazione solitaria di malumore. Ben altro è lo sfogo di malumore del pubblico di teatro. E i poveri autori fischiati di tutto il mondo saprebbero dirne qualche cosa. — Le commedie del Goldoni nelle quali sono poste in caricatura i *cicisbei* — e accanto a quella nominata, basterebbero *La dama prudente* e, più ancora *Le femmine puntigliose* (in cui si vede un cicisbeo fare una transazione vigliacca con i diritti delle adunanze di allora, accettando un basso mercato) — sono dunque ben lungi dal confermare la leggenda, troppa accettata dal Rebany, che il Goldoni fosse un *timido* riproduttore del suo tempo. Esse sono, a parer mio, dei veri atti di coraggio; perchè, a mettere in ridicolo i cicisbei nel settecento, ci voleva più coraggio che oggi ad attaccare i magistrati, i giudici, il governo. Perchè, infatti, attaccando il governo possiamo star sicuri di aver molti con noi; mentre attaccando i nobili, quella volta, c'era serio pericolo di uscirne — e non solo metaforicamente — con le costole rotte.

Ma come? i nobili del settecento — si chiederà — si sarebbero dunque degnati, forse, di bastonare un autorello borghese? Ohibò. Questo no. Ma lo avrebbero *fatto bastonare* dai propri servi. Era

questo il coraggio dell' aristocrazia settecentesca; e tale minaccia la troviamo espressa, infatti, in molte commedie goldoniane. Ma talvolta la cosa veniva fatta con prudenza anche maggiore. Per vendicare un insulto, l'offeso *faceva bastonare da i propri domestici i domestici* dell' insultatore! Le leggi della cavalleria e dell' onore erano abbastanza curiose, allora. Il duello, per esempio, non era imposto dal codice cavalleresco se non quando i due avversari si incontravano per via. Guardate lo stesso *Don Rodrigo* del *Cavaliere e la dama*, che pure il Goldoni presenta come un modello di valore. Or bene, egli risponde a una sfida ricusando di recarsi al luogo indicato, perchè le leggi cavalleresche dichiarano infame il cavaliere duellista! E soltanto aggiunge che «porta la spada al fianco» per «difesa della vita e dell' onor suo, e che in qualunque luogo sarà «provocato, saprà rispondere da cavaliere qual' è».

Mariti o cavalieri serventi che siano, gli uomini delle commedie del Goldoni -- (fatte poche eccezioni, come il *Pantalone* dell' *Uomo prudente* che, come bene osserva il Masi, è addirittura una figura trecentesca —) sono quasi tutti dei deboli. Ed è naturale, naturalissimo, e ciò prova appunto che il Goldoni era un *fedele* riproduttore del proprio tempo. Nell' *uomo* del secolo decimottavo, in generale, si rivela quello sfiaccolamento, quello smaschiamento — come lo chiama il Cantù — che tanto doveva poi contribuire ad atrofizzare il senso morale, scrostando l'intonaco, sradicando le basi all'edifizio della famiglia. Guardate, infatti, nel *Festino*, nelle *Femmine puntigliose* e anche nella *Moglie saggia*, che razza di famiglie! E guardate che razza di uomo è, per esempio, il *Florindo* della *Serva amorosa*; personaggio questo che la signorina Merlato non si sofferma ad esaminare perchè non essendo nè un marito nè un cavalier servente, esorbiterebbe dai limiti del programma da lei tracciatosi, ma che, pure, è il prototipo caratteristico del *buono a nulla* settecentesco. Costretto a uscire di casa per dissensi famigliari, non sa fare di meglio che vivere alle spalle di *Corallina*. E nè la società nè l'autore stesso sembrano trovarci nulla a ridire.

In quanto ai cavalieri serventi riprodotti dal Goldoni, anche in quelle commedie nelle quali non sono attaccati di fronte, è notevole che finiscono sempre col fare una figura ridicola. Magari il ridicolo proietterà su loro di fianco, ma tant'è. Perfino il *Ferdinando* delle *Morbinose*, benchè termini collo sposare *Marinetta* dopo averle fatto perdere un po' del suo *morbino* — è un pochino ridicolo. E in esso il Goldoni satirizza i *toscaneggianti*, come fa col *Cavalier del fiocco* del *Torquato Tasso* — alludendo molto probabilmente ai suoi mortali

nemici:ai *Granelleschi*, capitanati da Carlo Gozzi. Neanche il *conte Riccardo* dei *Rusteghi* è completamente immune da ridicolo con quel suo italiano in punta di forchetta che, ad arte, forma contrasto con l' incisivo dialetto degli altri personaggi.

Ciò dimostra dunque che non solo in quelle poche comedie goldoniane che trattano del *cicisbeismo* direttamente, avendo dame e cavalieri serventi quali personaggi principali, la mala pianta è additata e criticata acerbamente; ma che anche in molte altre i *cicisbei* sono posti alla berlina o punzecchiati con l' aculeo del ridicolo.

Deboli i cicisbei e remissivi dinanzi ai capricci delle dame eleganti, al cui carro bene spesso rimanevano legati più per consuetudine e per timidezza che non per affetto; deboli d' altra parte i mariti, ora paurosi come fanciulli dinanzi alle tirannie di un vecchio padre bisbetico (vedi il *Pellegrin* del *Sior Todaro*), ora incapaci a ribellarsi alle vivacità, talvolta anche aggressive, delle mogli (come il *Boldo* delle *Donne gelose*, lo *Zanetto* delle *Morbinose*) — fiacchi, insomma, in tutti i modi e sempre, fiacchi anche quando, come sior *Cancian*, fanno parte del tipico quadrifoglio dei *Rusteghi*.

A proposito del quale capolavoro, per altro, mi permetto di non essere d' accordo con la signorina Merlato quando ella mostra di scorgervi quasi una reazione delle famiglie fedeli al passato contro il lusso e la spensieratezza della società settecentesca. *Sior Lunardo* e *sior Simon*, è vero, sentono bensì di rinchiudersi in una specie di prudenza paurosa, di selvaggia energia, ma alla fine della commedia soccombono; essi perdono la fede nel loro sistema e in sè stessi: il vecchio, che in tutta la commedia è rappresentato in lotta col nuovo, finisce per cedere a questo: e la rappresentante dei sistemi moderni, *siora Felice*, è la sola e la vera trionfatrice della commedia.

Il Goldoni non è un retrivo come il Conte Carlo Gozzi; è un riformista democratico e liberale. In fondo — se mai si potesse bestemmiare fino al punto da voler trovare una *tesi* nei *Rusteghi* — si potrebbe dire che essa ha la tesi della *Casa paterna* di Sudermann. La lotta dei vecchi coi nuovi sistemi — la disfatta dei primi, il trionfo dei secondi.

Ed ha ben ragione, mi sembra, quell'illuminato e acutissimo goldonofilo che è Ernesto Masi quando è colto da questo dubbio:

« Chi sa se la intenzione di questa sua commedia (*I rusteghi*) non oltrepassi quelle quattro mura di casa borghese in cui essa si svolge, e non miri più lontano e più in alto! »

Trieste, Luglio 1906.

**Giulio Piazza**

# INDICI QUINQUENNALI

DELLA

# " RIVISTA TEATRALE ITALIANA „

1901 . 1905

A CURA DEL

**Dott. CESARE LEVI**

---

La " Rivista Teatrale Italiana „, fondata in Napoli da Gaspare di Martino, fervente cultore di critica drammatica e appassionato studioso del Teatro nostro, è entrata col 1906 nel suo sesto anno di vita: fondata nel 1901, con lo scopo di raggruppare intorno a sè tutti gli studiosi di letteratura teatrale, ha progredito non senza fatica durante questi cinque anni, malgrado la tradizionale apatia del pubblico italiano, l'indifferenza dei lettori per tutto quanto sa di teatro e di letteratura drammatica. Pure alcuni fra i nostri migliori commediografi, alcuni fra i critici nostri più acuti risposero all'appello: degli studii di Storia del Teatro trovarono in questa Rivista ospitalità: infine le più interessanti rappresentazioni italiane — le " prime „ di qualche importanza — vennero segnalate all'attenzione dei lettori di questa Rivista.

Anima della " Rivista Teatrale Italiana „ fu per le prime annate il suo fondatore: e le prime annate formano dei bei volumi, ricchi di notizie e di bei nomi della letteratura nostra. Disgraziatamente altre occupazioni impedirono al Di Martino di occuparsi in seguito di questa sua creatura con quella bella attività dei primi anni: ed affidata la direzione al giovane Alessandro Lalìa Paternostro, troppo inesperto, ben presto si avvide che la sua fiducia male era stata riposta: e la " Rivista „ divenne nelle annate successive più magra: le sue pagine si assottigliarono, i fedeli degli anni precedenti non risposero più così volenterosi all'appello... Una studiosa distintissima, la signorina Maria Ortiz, si è occupata nell'ultimo anno della redazione della " Rivista „; ed è sperabile che da ora innanzi le cose procederanno meglio, e che un nuovo sangue verrà ad alimentare l'anemica " Rivista „.

È il primo tentativo che sia stato fatto in Italia di una " Rivista teatrale „, e per chi conosce quanto poco corrisponda il pubblico all'audacia di pochi letterati, sarà facile il pensare a quali sacrificii sia

andato incontro il Di Martino per la continuazione di questa " Rivista „. É sperabile che nuovo slancio prenda nell' avvenire questa pubblicazione, che io amo, ed alla quale, nelle mie modeste forze, ho contribuito con un po' del mio lavoro: con alcuni miei studii, con alcune mie critiche, e soprattutto stimolando altri ad occuparsene, e a dar l'opera propria, nell'interesse dell'arte teatrale e degli studiosi.

Oggi, compiuti i primi cinque anni di vita, mi sono proposto di presentare ai lettori assidui della " Rivista „, agli studiosi di Storia del Teatro, a tutti quanti alla Letteratura drammatica e musicale si interessano, questa bibliografia degli articoli comparsi nella " Rivista „ nei primi cinque anni: credo che questi *Indici* della "Rivista Teatrale Italiana„ possano risultare non un'arida e nuda esercitazione bibliografica, ma un lavoretto di qualche interesse e di qualche utilità pratica. Ho appreso, per mia propria esperienza, nel corso delle mie ricerche bibliografiche, di quanta utilità sieno codesti Indici, e quale enorme risparmio di fatica rappresentino per lo studioso, per chi si accinge ad un lavoro intorno a un autore, intorno a un'opera speciale.

Tutte le riviste italiane di qualche importanza hanno il loro Indice: preziosi gli " Indici del Giornale storico della Letteratura italiana „, nei quali in tanti capitoli speciali, sono alfabeticamente raggruppate le *persone*, le *materie*, gli *scritti firmati*, la *bibliografia*, i *capoversi*. Preziosi pure gli " Indici trentennali della Nuova Antologia „ a cura di Guido Biagi, dei quali la prima parte è dedicata agli *scrittori* e la seconda alle *materie*. Di molto interesse pure quelli della " Rassegna Nazionale „, che hanno la stessa partizione dei precedenti, e quelli dell' "Ateneo Veneto „ a cura del Vice-presidente, dottor Cesare Musatti, soltanto per *materie*.

Tutti questi abbracciano un lungo periodo di tempo, venticinque, trenta ed anche ottanta e più anni (come l' "Ateneo Veneto„): e l'utilità di questi " Indici „ — è d'uopo riconoscerlo — cresce in ragione diretta della lunghezza del periodo che abbracciano: cinque anni — mi si dirà — sono pochini invero, e ben più utile sarebbe stato l'aspettare almeno la fine dei primi dieci anni di vita.

Comunque credo il mio lavoro non del tutto inutilè. Esso mi fu assai facilitato dall' indice di ogni volume (ed ogni annata comprende due volumi), compilato con precisione e coscienza dal solerte Di Martino. Ho preferito dividere i miei " Indici „ in cinque parti, stimando che le ricerche sono tanto più facilitate quanto maggiori richiami analitici vi si trovano; e così i miei *Indici* sono divisi nel modo seguente:

PARTE I. *Indice alfabetico degli scrittori.*

PARTE II. *Indice alfabetico analitico delle persone.*

PARTE III. *Indice alfabetico analitico delle materie.*
PARTE IV. *Indice alfabetico analitico dei teatri.*
PARTE V. *Indice alfabetico delle bibliografie.*

Oltre agli " Indici analitici delle *persone* e delle *materie* (e qui la difficoltà era maggiore) ho voluto aggiungere un Indice dei teatri nei quali vennero rappresentate delle nuove produzioni, sulle quali nella *Rivista* è un articolo firmato.

Nella parte I, al nome dello scrittore, seguono gli articoli, e le indicazioni numeriche [AICARD JEAN. La Comédie Française: I, 51]. (Il numero romano indica il volume, il numero arabo la pagina).

Nella Parte II, al nome della persona, segue l'articolo relativo alla persona, il nome dell'autore dell'articolo, e le indicazioni numeriche. [GOLDONI. Intorno alla "Famiglia dell'Antiquario „. *Edg. Maddalena.* I, 218, 262, 313]. Ho seguito qui il sistema del "Catalogo delle Riviste, compilato per cura della Camera dei Deputati „, catalogo che mi è parso di una grande utilità per la sua chiarezza e per la facilità della ricerca.

Nella Parte III, al nome della materia, seguono gli articoli relativi alla materia stessa, con — tra parentesi — il nome del loro autore, e le indicazioni numeriche. [(ARTE TEATRALE) Nuovo ideale? (*L. Capuana*) I, 291].

Nella Parte IV, al nome della città (in ordine alfabetico) segue il nome del teatro di quella città (pure in ordine alfabetico), il nome della commedia rappresentata in quel teatro e dell' autore dell' articolo critico su quella commedia — fra parentesi — e le indicazioni numeriche. [**Cremona** — POLITEAMA — " La vedova „ di Renato Simoni (*Carini*). IV, 43].

Nella Parte V, al nome dell'autore del libro, di cui è fatta la recensione, segue il titolo del libro, ed a questo, quando la recensione sia firmata, il nome o le iniziali di chi fece la recensione (fra parentesi); e le indicazioni numeriche. Qui più spesso che il numero della pagina, è indicato il fascicolo di copertina, su cui la recensione apparve (sistema ch'io del resto non approvo), nel modo seguente: [AMORE G. " Belliniana „. IV, 4 f.; e: BARETTA P. Camillo Federici e il suo Teatro (*c. l.*): VII, 102].

E dopo queste indicazioni indispensabili, non mi rimane altro che a chieder congedo dal benevolo lettore, augurandomi che questo lavoro, non ingrato del resto, nè del tutto arido per chi l' ha fatto, gli sia riuscito di qualche utilità.

Forlì, 26 luglio 1906.

Dott. **Cesare Levi**

## PARTE I.

### Indice alfabetico degli scrittori

---

Aicard Jean. La Comédie Française: I, 51;—La Bienvenue à l'Italie: I, 343;—Victor Hugo au Capitole: III, 131;—Hommage à Novelli: IV, 3.

Ambra (D') Lucio. Inchieste su l'arte del teatro: II, 264.

Anastasi Guglielmo. "Alla prova „ (tutto l'atto terzo): II, 67;—Mosè (poema di A. Orvieto; musica di G. Orefice); IX, 84;— *Il Palcoscenico*: " L'onda „ di Alberto Pelaez D'Avoine al " Margherita „ di Genova: II, 272; — " L'Invincibile „ di Alfredo Oriani, a Genova. IV, 322.

Antona-Traversi Camillo. Il piccolo colpo di stato alla " Comédie Française: III, 17; Il teatro de'" Latins „: III, 142;— La prova generale in Francia: IV, 5;—Emilio Zola autore e critico drammatico: IV, 195; L' associazione di Mutuo Soccorso degli artisti drammatici francesi: V, 47;— Ernesto Legouvé: V, 147; " L' Assolto „ (un atto): VI, 3;— " La Sorcière „ di Vittoriano Sardou, nei riguardi del "nuovo stile„ dell'Arte drammatica: VII, 8; - " Papà Lebonnard „ a la " Comédie Française „: VIII, 227; — Achille Melandri: VIII, 253.

Antona-Traversi Giannino. " L' Amica „ ( atto quarto ): I, 195; - Flavio Andò: II, 239; - L'ardua battaglia: IV, 147; " La fedeltà dei mariti „ (la scena 18.ª dell'atto secondo): VI, 152.

Arienzo (D') Nicola. Vincenzo Bellini, II, 191.

Badino Guido. Drammaturghi francesi in Francia: IV, 227; - Antonio Cehow e la sua opera drammatica: V, 118.

Baffico Giuseppe. " Le colpe degli altri „ (il primo atto): III, 107;- La simpatia e la morale a teatro: III, 132.

Barini Giorgio. Vita musicale romana ( per Vincenzo Bellini ): I, 35; - Una Merope nuova: II, 308; - Pamela reazionaria: IV, 281; - *Il Palcoscenico*: " Le Vergini „: I, 45; — " Le cantatrici villane „ di Fioravanti a Roma: I, 327; — " Francesca da Rimini » del Cagnoni all' " Adriano „ di Roma: III, 221; — " Maria Dulcis „ melodramma in tre atti; parole di Eugenio Checchi; musica di Alessandro Bustini, al " Costanzi „ di Roma: III, 299.

Bellotti Bon L. Lettera inedita (fac-simile con nota): I, 296.

Bernardini Adelaide. " Rovina „ (dramma in un atto): IV, 60.

Bernardini Francesco. La coscienza nazionale nella letteratura dram-

matica: III, 29; — La questione economica ed il teatro: IV, 28; — " Tony " (la scena 2.ª dell'atto primo): V, 281; — Le suggestioni a teatro: IX, 109.

Bertolazzi Carlo. " L'egoista " (le prime tre scene dell'atto quarto): II, 6; — Il dilettantismo drammatico in Italia: II, 59; — " La casa del sonno " (le scene 1.ª e 2.ª del second' atto): IV, 17.

Bettòli Parmenio. Le Maschere (dalla " Storia del Teatro italiano "): I, 163; — La Commedia e la Farsa: II, 3; — Teatro popolare: IV, 225; — " Cielo e terra " (un atto in versi): V, 150; — Attore Megalomane: V, 227; - Per Saverio Mercadante: VIII, 213; — L' opera buffa: IX, 10; — Genealogia del melodramma: IX, 138; — I Fiorilli: X, 99; — La Marliani: X, 119; — *Il Palcoscenico*: " Marcella " di A. Zanardini; musica di Mario Tarenghi al " Donizzetti " di Bergamo: II, 182; — " Agostino di Tagaste " dramma in 4 atti in versi di Luigi Ratti al " Nuovo " di Bergamo: III, 36.

Bonaspetti Giuseppe. " Maternità " (Dramma in 4 atti di Roberto Bracco): V, 168.

Borg Walter. " L'Abate " (La Musica del Madrigale): V, 74.

Borg Washington. " Il Domenichino ": IV, 166; — Luigi Monti: V. 267; — " Rose Rosse ": VII, 37, 79, 119, 158.

Bovio Giovanni. Dalle " Scene attiche " (Frammento della prefazione): I, 60; — La Crisi (Dalla "Fenomenologia" ancora inedita): III, 3.

Bracco Roberto. Del teatro lirico italiano (Sintomi di decadenza): I, 54; — Per i giovani (a Luigi Capuana): I, 339 — La " Prova generale ": II, 337; — Per l'80.° compleanno di Adelaide Ristori — Un voto: III, 53; — La recitazione dei versi: III, 307; — Tra Berlioz e Wagner: VII, 3; — " Il frutto acerbo " (la scena 1.ª dell'atto primo): VII, 144; — Gli equivoci che infestano l'arte scenica italiana: VIII, 301.

Bustico Guido. Un musicista poco noto del Settecento (Per Alessandro Guglielmi): I, 246; — Un' artista d' altri tempi (Marianna Brighenti): III, 153; — Un mazzetto di lettere inedite: III, 282; — Il teatro patriottico di Milano e il culto per Vittorio Alfieri: VII, 15.

Butti E. A. La critica in Italia: I, 345; — " Una tempesta " (frammento dell'atto terzo): II, 255; — " Fiamme nell'ombra " (la 1.ª scena del primo atto): VIII, 306.

Calza Filippo. La firma di Eleonora Duse: II, 21.

Canevazzi Giovanni. Di un memoriale di G. B. Rubini: III, 269; — *Il Palcoscenico*: " Matelda " di Gennaro Abate allo " Storchi " di Modena: VIII, 372.

Cantinelli Paolo. XX Febbraio 1861: III, 207.

Caprin Giulio. La Commedia dell'Arte al principio del secolo XVIII.°

IX, 48, 144; X, 19;—*Il Palcoscenico:* " La casa del sonno „ commedia di Carlo Bertolazzi alla " Arena Nazionale „ di Firenze: IV, 38; — " Lassalle „ dramma storico in 4 atti di Sem Benelli alla " Arena Nazionale „ di Firenze: IV, 190; — Il " Teatro drammatico sperimentale „ di Firenze: V, 100; — " I ladri „ al " Teatro drammatico sperimentale „ di Firenze: V, 138; — " Il bacio di Pigmalione „ di V. Soldani — « Potenze alleate „ di Giulio Paoli — " Robespierre „ di Domenico Oliva: V, 216;—" Per il pane „ di Eugenio Bermani e " Gli ultimi barbari „ di Alfredo Oriani al " Niccolini „ di Firenze: VII, 66;— " Rose Rosse „ di Washington Borg all' " Alfieri „ di Firenze: VII, 69.

Capuana Luigi. Nuovo ideale ? : I, 291; — Schiarimento: II, 56; — Ruzzante che torna dal campo (traduzione dal padovano): III, 310.

Caputi Francesco. Critica e autori: I, 129.

Carini Antonio. *Il Palcoscenico*: " La vedova „ commedia di Renato Simoni al " Politeama „ di Cremona: IV, 43.

Cenacchi Oreste. Contro di noi!..: I, 30; — Il teatro di Alfredo De Musset: II, 347; — Il teatro di Enrico Lavedan: IV, 275; — Federico Schiller: IX, 129; — E. Pailleron: X, 111.

Cervi Antonio. *Il Palcoscenico:* " La logica della vita „ di Alfredo Oriani all' " Arena del Sole „ di Bologna: II, 129; — " La figlia di Gianni „ di Alfredo Oriani " all' " Arena del Sole „ di Bologna: IV, 88; — " Fra due guanciali „, commedia in 3 atti di Alfredo Testoni, al " Teatro Duse „ di Bologna: IV, 262.

Cesardi T. O. Una gloria che declina: III, 136.

Consiglio Arturo. Verdi e Wagner. II, 17.

Cordara Carlo. Sulla genesi e sul progressivo sviluppo della sonata per pianoforte: V, 165; — Edoardo Hanslick: VIII, 270.

Corradini Enrico. " Imperatore e Galileo „: IV, 51.

Cosentino Giuseppe. Una pagina della vita di Giulia Modena. I, 77.

Costetti Giuseppe. Curiosità e poesia: II, 148.

Damiani G. F. L' " Edipo Re „ rappresentato da Gustavo Salvini: V, 128; — Come si fa un buon libretto: Il " Don Marzio „ di Giuseppe Pagliara: V, 171; — Due drammi di Massimo Gorki: " Piccoli Borghesi „ e " Nei bassi fondi „: V, 277; — *Il Palcoscenico:* " La casa del sonno „ di Carlo Bertolazzi al " Sannazaro „ di Napoli: V, 260.

De Frenzi Giulio. " L'Ajo nell'imbarazzo „ di G. Giraud: IV, 253.

De Leva Enrico. I Musicisti: II, 244.

Della Corte Andrea. Elogio dell'operetta: VII, 153; — Cenerentola [dopo il Concorso Sonzogno]: VII, 197; — Gl'inspiratori [pel Concorso Sonzogno]: VIII, 364; — Le glorie obliate: IX, 150; — Otello fu: X, 65; —*Il Palcoscenico:* " Manuel Garcia „ di Leopoldo Tarantini al " San-

nazaro „ di Napoli: VIII, 337; — " Manuel Menendez „ di L. Filiasi al " San Carlo „ di Napoli: IX, 17; — La " Vita Bretone „ di Leopoldo Mugnone al " San Carlo „ di Napoli: IX, 93; — I Concerti Martucci al " Politeama „ di Napoli: IX, 122.

De Luca Pasquale. *Il Palcoscenico:* " Caccia al lupo „ e " Caccia alla volpe „ di Giovanni Verga al " Manzoni „ di Milano: II, 323; — "Una tempesta „ tragedia moderna in 5 atti di E. A. Butti al "Manzoni„ di Milano: II, 367: — "Sul Gorner„ di Tèrèsah al " Manzoni „ di Milano: III, 164; — "Gigante e Pigmei„ ( di Butti ) al "Manzoni„ di Milano: V, 133.

D'Este A. *Il Palcoscenico:* " Siberia „ di Umberto Giordano alla " Scala „ di Milano: VII, 23.

Di Giacomo Salvatore. L'Abate [I versi del Madrigale]: V. 72; — Celebrità del San Carlino. — Un'autobiografia di A. Petito: X, 37.

Di Martino Gaspare. La Rivista Teatrale Italiana: I, 1 ; — I nemici del teatro di prosa in Italia [I. Lo Stato: I, 147 ; II. Il Grande Artista: I, 298 ; III. Il Capocomicato : II, 103 ]; — Irma Gramatica: I, 364 ; — Per l' ottantesimo anniversario della nascita di Adelaide Ristori : II, 173 ; — Discorsi del giorno [La soppressione del " Comitato di lettura „ alla " Comédie „ ] : II, 217 ; — La classificazione del genere d'arte nella recitazione degli artisti drammatici : II, 287; — " Francesca da Rimini „ di Gabriele d'Annunzio al " Costanzi „ di Roma : II, 356 ; — Réjane e il repertorio dell' ultima " tournée „ : III, 4 ; — Adelaide Ristori ricordata e nella vita e come attrice e in sei interpretazioni, ricorrendo il suo 80° compleanno [con 4 illustrazioni] : III, 55 ; — Dell' arte frammentaria nella produzione e nelle interpretazioni del teatro drammatico : III , 227 : — Adelaide Falconi : III, 320 ; — Giovanni Emanuel : IV, 99 ; — La contesa d'Arte, fra Tommaso Salvini ed Ermete Zacconi : IV, 199 ; — Bovio : V, 187 ; — " Giulio Cesare „ [Dramma storico in 5 atti di Enrico Corradini] : V, 289 ; — " Na mala sciorta.... „ [ scene drammatiche napolitane in tre atti ] : VI, 45; — Autori, Capocomici, ecc. : VI, 115; — Claudio Leigheb : VI , 147 ; — Tramonto d' un sogno d' Arte ? : VII, 11 ; — La tragedia contemporanea : VII , 33 ; — „ La figlia di Jorio „ tragedia pastorale di Gabriele d' Annunzio : VII, 73 ; — " Il frutto acerbo „ di Roberto Bracco [da Clelia — " Una donna „ — a Tilde Ricchetti — „ Il frutto acerbo] : VII, 105 ; — La morte di Raffaele de Crescenzo : VII, 174; — I danni derivanti in Francia ed altrove dalla coalizione finanziaria dei commediografi francesi: VII, 177; — Del diritto e della maniera di trar parodia da insigni opere di teatro: VIII, 208 ; — " Più forte del bene... „ : VIII , 237 ; — Un'attrice che si

fa dimenticare: VIII, 275; — " Livello intellettuale „ (due scene comiche): VIII, 317; — Due personaggi del " Verbo Umanato „ (Sarchiapone e Razzullo): VIII, 341; — Lasciamo parlare le Opere e la Storia: IX, 1; — La seconda sinfonia (*in fa maggiore*) di Giuseppe Martucci: IX, 65; — Lo scopo essenziale nella rappresentazione drammatica: IX, 165; — *Il Palcoscenico*: " Arlecchino Re „ di Lothar ed " Erostrato „ di Fulda al " Mercadante „ di Napoli: I, 278; — " Maria Emanuela Cattaneo „ di Diego De Gregorio al " Mercadante „ e " El fator galantomo „ di L. Sugana al " Sannazaro „ di Napoli: I, 329; — La " Fedora „ del Maestro Giordano al " San Carlo „ di Napoli: I, 379; — " Le due coscienze „ di G. Rovetta, " La legge dell' uomo „ di P. Hervieu, " Lucifero „ di Butti e " I fuochi di San Giovanni „ di H. Sudermann al " Sannazaro „ di Napoli: II, 23; — Un dramma e una commedia di Brieux: II, 82; — " Quel non so che... „ di Alfredo Testoni e " Collocata a riposo „ di F. Malvano al " Sannazaro „ di Napoli: III, 167; — " Sperduti nel buio „ di Roberto Bracco al " Mercadante „ di Napoli: IV, 326; — " L' Ondina „ di Marco Praga al " Sannazaro „ di Napoli: V, 257; — " Papà Giovanni „ di Vittorio Marvasi al " Sannazaro di Napoli: VI, 143; — " Tutto l'amore „ di Sabatino Lopez e " Il giudice „ di Térésah al " Sannazaro „ di Napoli: VI, 185.

Dottor Cajus. *Il Palcoscenico*: " Oblìo „ di Renato Brogi; versi di R. P. Gatteschi alla " Pergola „ di Firenze: VII, 70.

Duca di Mantova. *Il Palcoscenico*: La stagione del " San Carlo „: III, 124; — " La Bohème „ di Ruggero Leoncavallo al " San Carlo „ di Napoli: III, 222; — Sada Yacco al " Mercadante „ di Napoli e il giro della compagnia giapponese in Italia: III, 289; — " Cendrillon „ di Massenet al " San Carlo „ di Napoli: III, 290; — " Romanticismo „ di Gerolamo Rovetta al " Sannazaro „ di Napoli: III, 291; — " Lorenza „ di Eduardo Mascheroni al " San Carlo „ di Napoli: III, 344; — " Germania „ di Franchetti al " San Carlo „ di Napoli: V, 56.

Farina Salvatore. Come divenni commediografo: III, 79; — " Amore Cieco „ (il primo atto): III, 84; (il 2° atto): III, 260; IV, 120; (il 3° atto): IV, 294.

Ferruggia Gemma. Un dramma e un'attrice (Tina di Lorenzo in " Maternità „): VI, 98; — L'anima di un autore drammatico (Giannino Antona-Traversi): VI, 163.

Fiaschi Alessandro. La Tournée Hading: III, 203.

Foà Ferruccio. Il Congresso d'arte teatrale a Parigi: I, 39; — Il Congresso di Napoli per la proprietà letteraria ed artistica: IV, 210.

Fontanella Agustin. " Madreselva „ (dos escenas de un drama en 3. actos): III, 192.

Forster Riccardo. A proposito dell' ultima commedia di Hauptmann: VII, 115.

Gallina Giacinto. Epilogo (con note di A. Gentille): I, 5.

Gangemi G. *Voci del Peristilio*: Onoranze a Bellini a Catania: II, 278.

Genolini Alberto. *Il Palcoscenico*: " A rovescio „, commedia di Gerolamo Rovetta: II, 87.

Gentille Attilio. Dell' Arte di Giacinto Gallina: I, 175; — Sulla " Francesca „ d'Annunziana (Noterelle): VI, 131; — Gli attori e il pubblico: VI, 170.

Gesmundo Vittorio. *Il Palcoscenico*: " La semina „ di Borg: la tesi?: V, 135.

Giacosa Giuseppe. Un grande artista: I, 17.

Girotto Napoleone. L'arte musicale alla fine del secolo XIX: I, 81.

Grande Luigi. Saggio di revisione teatrale: IV, 32; — *Il Palcoscenico*: " Bufere della Vita „ di Regina di Luanto all' "Adriano „ di Roma: I, 138; — " Amore cieco „ di S. Farina al " Nazionale „ di Roma; I, 283; — Le ultime novità e due parole nella " Casa di Goldoni „: I, 327; — Una commedia premiata al " Nazionale „ di Roma: I, 380; — " Elettra „ di Perez Galdòs al " Manzoni „ di Roma: II, 33; — " L' Egoista „, di Carlo Bertolazzi a Roma: II, 183; — " Dall' Eutifrone „, Scene attiche di Giovanni Bovio al " Valle „ di Roma: III, 34; — " L'Enigma „ di Paul Hervieu al " Valle „ di Roma: III, 117; — "Brevi novità „ al " Valle „ (Muratori-Montecchi-Catastini): III, 300; — " Le opere di Finnia „ di Francesco Caputi al " Nazionale „ di Roma: III, 345; — " In automobile „, commedia di Alfredo Testoni, al " Costanzi „ di Roma: VII, 203; — " Fiamme nell'ombra „, dramma in 3 atti di E. A. Butti, al " Costanzi „ di Roma: VIII, 339.

Lalia-Paternostro Alessandro. Enrico Jbsen: II, 78; — Il 1° Congresso degli artisti drammatici: V, 95; — Sul teatro di Achille Torelli: V, 174; — Il teatro greco moderno: VII, 56; — Il teatro di domani: VII, 100; — " La Raffica „ (un atto): VIII, 217; — " Mario Gelli „ (III° atto): VIII, 345.

Lanza Domenico. Attorno alla " Casa di Goldoni „: I, 65; — Per l' 80° compleanno di Adelaide Ristori — 15 giugno 1898: III, 72; — Questioni inutili: III, 198.

Le Brun Roger. L' interpretation dramatique en France (Le public et les acteurs): III, 179; - *Il Palcoscenico*: " La Mandragore „

de Machiavel et le " Bilora „ de Ruzzante au Théatre des " Latins „: III, 293; — " Il Trionfo „ di Roberto Bracco al " Teatro d'Arte Internazionale „ di Parigi: IV, 266; — " Infedele „ di Roberto Bracco e " Di Notte „ di Sabatino Lopez al " Teatro d'Arte Internazionale „ di Parigi: V, 55; — *Bloc-Notes parigino*: Drammatica: IV, 45.

Levi Cesare. Il fondatore del Teatro spagnuolo: I, 121; — Il teatro comico francese in Italia: I, 367; — L'ostracismo della " pochade „: II, 63; — Le cattive abitudini nei teatri italiani: II, 178;— Molière e Baron: II, 295; — L'età feconda degli autori drammatici: III, 24; — Una questione di critica: III, 158; — Il riformatore del Teatro spagnuolo (Leandro Moratin): III, 242; — Il teatro popolare in Francia: IV, 129; — Il Mistero di Roberto il Diavolo: V, 38; — Le Amanti di Molière: V, 238, 294; VI, 138, 173; — Colombina: IX, 20; — Il Metastasio sulle scene: IX, 113; — *Il Palcoscenico*: " Per lei „, commedia in 3. atti di Giulio Bechi, all' "Arena Nazionale„ di Firenze: IV, 258; — " I Ciompi „ di Valentino Soldani al " Niccolini „ di Firenze: V, 222.

Lopez Sabatino. " Il punto d'appoggio „ (commedia in un atto): I, 351; — Per il teatro e per i giovani (a Roberto Bracco): II, 13; — Le recite di Parigi: IV, 203; — " Tutto l'amore „ (la scena ultima dell'atto terzo): V, 245; — Come si rimedia?: VII, 90.

Lupattelli Astorre. *Il Palcoscenico*: La " Contessa Lara „ di De Angelis al " Pavone „ di Perugia: I, 282; — " Pietro Perugino „ di Francesco Guardabassi al " Teatro Pavone „ di Perugia: IV, 329.

Luzzatto-Conti Emma. Arthur Schnitzler: IV, 232.

Maddalena Edgardo. Intorno alla " Famiglia dell' antiquario „: I, 218, 262, 313; — La Duse a Vienna: IX, 72; — Scene e figure molieresche imitate dal Goldoni: X, 53; — *Bibliografia:* " G. de Frenzi: Un commediografo banchiere (Il Co. G. Giraud): II, 185.

Magno G. Agènore. Il teatro giapponese: VII, 126.

Marangoni Cesare. Teatri popolari: IV, 83.

Marroni Ettore. *Il Palcoscenico*: " La Tosca „ di Giacomo Puccini al " San Carlo „ di Napoli: I, 86.

Mastrolilli Augusto. L'ora presente del teatro di prosa: I, 229.

Mazzini Pietro. *Il Palcoscenico:* Le " Prime „ a Parigi (Astarté, La Fille de Tabarin, Le Domaine, Les Remplaçantes): I, 233;—La Stampa estera — "Quo vadis?„—"Patrie„: I, 325; *Bloc-Notes Parigino:* Drammatica: III, 126, 169.

Mazzocolin Giovanni. Riccardo Selvatico: II, 143.

Mazzoni Umberto. *Il Palcoscenico*: Le " Maschere „ di Mascagni nei teatri d'Italia: I, 135.

MELANDRI ACHILLE. Un dernier mot sur la Comédie Française: III, 98; — Le nez de Cyrano: IV, 80; — Où diable n'est Elle pas née ?: IV, 292; — Le krack de Shakespeare: V, 126; — " Les affaires „ à la Comédie française: V, 236; — Cyrano à l'Académie: V, 269; — *Il Palcoscenico:* À la Comédie Française — " Les Arrivistes „: III, 342.

MORMONE SALVATORE. Un concerto orchestrale: VII, 96; — *Il Palcoscenico*: " Adriana Lecouvreur „ di Francesco Cilèa al " San Carlo „ di Napoli: VII, 25.

MOSCHINO ETTORE. L'apoteosi di Giuseppe Verdi: I, 243; — *Il Palcoscenico:* " Madama Butterfly „ di Giacomo Puccini: VII, 52.

MUSSO FEDERICO. Il Teatro russo contemporaneo: II, 118; — *Bibliografia*: " Flavio Rinieri: Della vita e delle opere di Silvio Pellico „: II, 37.

NANI GEROLAMO ENRICO. *Voci del Peristilio*: Caso o plagio?: II, 90.

NATÒLI ETTORE. Una promessa mancata: VII, 169.

NOVI OTTORINO. Un musicista popolare (Antonio Mazzolani): III, 236.

OGNISSANTI ANTONIO. Centenario di Bellini: Cenni della vita e delle opere: II, 195.

OJETTI UGO. L'evoluzione del gusto teatrale: I, 158.

ORTIZ MARIA. Una fonte italiana del " George Dandin „: VII, 185; — Per " Florise „ di Banville (Nota): VIII, 223; — Da Aristofane a Kotzebue [Un motivo comico fortunato]: VIII, 357; — Commedie esotiche del Goldoni: IX, 33; X, 1, 73, 121; — Per " La Figlia di Jorio „ di Gabriele D'Annunzio: IX, 97.

OTTOLENGHI CARLO. Nel primo anniversario della morte di Giuseppe Verdi — Ode: III, 76.

PAGLIARA GIUSEPPE. *Il Palcoscenico*: " La Morte di Socrate „ di Riccardo Carafa D'Andria al " Politeama „ di Napoli: V, 134.

PAGLIARA ROCCO. Cimarosa: I, 22.

PASTOR FIDUS. Dopo il Concorso dell' " Accademia Filodrammatica Italiana „ in Genova: V, 300.

PAVESIO CARLO. La " Messalina „ di Pietro Cossa e la produzione scenica sua coetanea: II, 167; — L'Hôtel de Bourgogne: III, 337; — *Il Palcoscenico*: " Calendimaggio „ di Valentino Soldani e " Cassio Cherea „ di Raffaello Giovagnoli all' " Alfieri „ di Torino: II, 131; — " Romanticismo „ di Gerolamo Rovetta all' " Alfieri „ di Torino: II, 362; — " La Principessa Lontana „ di Rostand all' " Alfieri „ di Torino: III, 120; — " La moglie utile „ di Guglielmo Anastasi all' " Alfieri „ di Torino: III, 296; — " L'Abisso „ di Alfredo Oriani all' " Alfieri „ di Torino: VII, 25; — " La Crisi „, commedia in 3 atti di Marco Praga, all' " Alfieri „ di Torino: VIII, 332.

Peroni Baldo. I melodrammi e le teorie drammatiche di Pietro Metastasio: IV, 305.

Perrone Filippo. Sul Melodramma [Nel 2.° anniversario della morte di Verdi]: V, 78;—A proposito della cultura musicale in Italia: VI, 105.

Pesce P. Delfino. *Il Palcoscenico:* " Dea „ del Maestro Rotella al " Petruzzelli „ di Bari: V, 221.

Piazza Giulio. Teatro Patriottico: I, 205; — Interpretazioni svisate: III, 150; — Guglielmo Privato: III, 278; — Un piccolo sogno: VI, 43; — Commediografi dimenticati: IX, 13; — *Il Palcoscenico*: " Sperduti nel buio „ di Roberto Bracco al " Verdi „ di Trieste: II, 321.

Piccini Giulio (*Jarro*). Gustavo Modena [Ricordi e aneddoti]: V, 67, 107.

Pizzi Italo. Il " Falstaff „ di Giuseppe Verdi (dal libro: Ricordi verdiani inediti): I, 213.

Poggio Oreste. Arte Cooperativa: IV, 161; — Il Concorso Sonzogno: VII, 137; — *Il Palcoscenico*: " Mosè „ di Perosi e " Chopin „ di Orefice a Milano: II, 368; — Nei teatri lirici di Milano — Concorso Sonzogno: III, 118; — " Germania „ del maestro Franchetti alla " Scala „ di Milano: III, 214; — " Euryante „ di Weber alla " Scala „ di Milano: III, 294; — " Adriana Lecouvreur „ di A. Colautti e F. Cilèa; — " Cecilia „ di Orefice a Milano: IV, 320; " Griselda „ di Massenet e " S. Francesco „ di Tinel a Milano: V, 53.

Praga Marco. " L' Ondina „ : I, 106; (la scena ultima dell'atto secondo): V, 230; — Essi e Noi (Chiacchiere estive): II, 95.

Procida Saverio. Giuseppe Verdi: I, 97; — Filippo Marchetti: III, 102; — Il monumento di Berlino: VI, 126; — *Il Palcoscenico*: Musicisti inglesi: I, 44; — La " Virginia „ di Saverio Mercadante: I, 189; — La " Nemea „ di Ernesto Coop al " Bellini „ di Napoli: IV, 90.

Prudenzano Francesco. La Musica nei drammi di Shakespeare: II, 160; — Centenario di Bellini: Per un monumento al grande maestro: II, 197.

Quet Edouard. Victor Hugo et le drame romantique: IV, 108.

Ristori Adelaide. Autografo. III, 75.

Rovetta Gerolamo. Le due coscienze (atto 1°, scena 2ª): I, 25.

Ruata Guido Quirino. L'intelligente censura: IV, 138; — *Il Palcoscenico*: " Alla prova „, dramma di Guglielmo Anastasi: II, 85; — " I racconti di Hoffmann „ di I. Offembach al " Teatro del Corso „ di Bologna: VI, 181.

Sabalich Giuseppe. La Fiorera (Monologo) [a L. Zanon-Paladini]: II, 155; — Critica retrospettiva. [Un capolavoro fossile]: II, 315.

Samoggia Giuseppe. Il realismo nel melodramma: I, 73; — Il caso

del tenore Bonci: II, 151; — La musica corale in Italia: III, 195; — *Il Palcoscenico*: Il " Melologo „ di Domenico Tumiati al " Comunale „ di Bologna: III, 37; — " Severo Torelli „ del Maestro Auteri-Manzocchi al " Duse „ di Bologna, e " Il Cantico dei Cantici „ del Maestro Enrico Bossi: V, 254; — Una " ripresa „ dei " Maestri Cantori „ di Wagner al " Comunale „ di Bologna: VIII, 328.

San Giorgio (R. B. di). *Il Palcoscenico:* Il " Gallo Rosso „ di Gherardo Hauptmann al " Deutsches Theater „ di Berlino, II, 371; — L' arte italiana a Berlino: IV, 42.

Savarese Federico. L' anima del pubblico: II, 225.

Scalinger G. M. Teatro sociologico (Esordio della conferenza): III, 185; — Interpreti e Stile: V, 3, 193.

Schiavoni Attilio. Una vecchia questione (Per un ricordo di Gustavo Modena a Venezia): I, 275.

Schnitzler Arthur. " Episodio „ (bozzetto drammatico): IV, 234.

Sicca Olga. Le due Alcesti d' Euripide (tradotte da Vittorio Alfieri): VIII, 255, 279.

Simonetti Neno. La Poesia dell'Infinito nel linguaggio musicale: VI, 22.

Simoni Renato. " La Vedova „ (il primo atto): V, 18; — *Il Palcoscenico*: " La Città Morta „ di D' Annunzio al " Lirico „ di Milano: I, 322.

Sodini A. M. *Il Palcoscenico:* " L' unica scusa „, novella dialogata di Giannino Antona - Traversi, al " Manzoni „ di Milano: III, 165.

Soldani Valentino. Il teatro del popolo: VI, 134.

Strinati Ettore. L' eterno malato: II, 124; — Di chi la colpa?: II, 259; — " Anima vinta „ (atto terzo): II, 342; — Una polemica: IV, 187; — " Apostoli „ (le scene 9, 10 dell' atto quarto): V, 272; — A proposito di " Apostoli „ [a Flavio Andò]: VI, 19; — Bilancio Drammatico: VII, 59; — Jean Aicard: VIII, 313; — *Il Palcoscenico:* " Momo „ di Alfredo Oriani al " Sannazaro „ di Napoli: VI, 142; — " Lulù „ di Bertolazzi al " Sannazaro „ di Napoli: VI, 184; — " La Città morta „, tragedia di Gabriele D'Annunzio, al " Politeama „ di Napoli: VII, 201.

Sugana Luigi. " N „ (Fantasia storico - simbolica in un atto): II, 200.

Tabanelli Nicola. La vera donna nel concetto di Riccardo Wagner: III, 328.

Tardini Vincenzo. Paolo Ferrari filodrammatico: III, 9.

Testoni Alfredo. " Quel non so che.... „ (scena 5.ª del primo atto): III, 147; — " Fra due guanciali „ (la scena 8.ª dell'atto quarto): IV, 206.

Tommei Luigi. La Scalata all' Olimpo: VIII, 291.

Torelli Achille. Per l' 80.° compleanno di Adelaide Ristori — Epigrafe: III, 51.

Vaccari Giovanni. *Il Palcoscenico*: Il " Mefistofele „ di Mario Giobbe

a Milano: IV, 87; - " El garofolo rosso „ di Antonio Fogazzaro al " Manzoni „ e ai " Filodrammatici „ di Milano: III, 163.

Veyran (L. de). *Il Palcoscenico:* L'art dramatique et musical à Paris: V, 251, 298; VI, 39.

Villanis Luigi Alberto. Echi Cimarosiani (frammento della Conferenza): I, 62; — " Le Maschere „: I, 113; — " Nerone „, Tragedia di Arrigo Boito: II, 47; — " Il Paradiso perduto „, azione poetica in un prologo e 3. parti (da Milton) [per la musica del M.° Bossi]: IV, 151; -- Lo spirito moderno nella musica (frammento): VI, 156; — *Il Palcoscenico*: " Consuelo „, dramma lirico di Francesco Cimmino, musica di Alfonso Rendano, al " Vittorio Emanuele „ di Torino: IV, 36; — " La tentazione di Gesù „, mistero lirico in un atto di Arturo Graf, musica di Carlo Cordara, al " Teatro Vittorio Emanuele „ di Torino: IV, 264; — " A basso porto „ di Nicola Spinelli al " Vittorio Emanuele „ di Torino: III, 219; -- " Mirandolina „, opera giocosa in 3. atti, versi di Ugo Fleres, musica di A. Lozzi, al " Carignano „ di Torino: VII, 64.

Zambaldi Silvio. " Un dovere dell' umanità „: IX, 173; X, 88.

Zuccarelli Angelo. Intorno alla personalità di Vittorio Alfieri (polemica): VII, 92.

Zùccoli Aurelio. L'arte del trucco: II, 353; — I generici: III, 161.

(Anonimi). Un documento ancora inedito [Il primo contratto per la rappresentazione del " Nerone „ di Cossa]: VIII, 205.

— Enrico Panzacchi: VIII, 269.

— G. F. Damiani: VIII, 331.

## PARTE II.

### Indice alfabetico analitico delle persone


| | | |
|---|---|---|
| ABATE " Matelda „ di Gennaro Abate allo " Storchi „ di Modena . . | *G. Canevazzi* | VIII, 372 |
| AICARD " Papà Lebonnard „ a la Comédie Française . . . . . | *Camillo Antona-Traversi* | VIII, 227 |
| — Jean Aicard . . . . . | *Ettore Strinati* | VIII, 313 |
| ALFIERI Un piccolo sogno . . . . . | *Giulio Piazza.* | VI, 43 |
| — Il teatro patriottico di Milano e il culto per Vittorio Alfieri . | *Guido Bustico* | VII, 15 |
| — Intorno alla personalità di Vittorio Alfieri . . . . . | *A. Zuccarelli* | VII, 92 |
| — Le due Alcesti d' Euripide (trad. da Vittorio Alfieri) . . . | *Olga Sicca* | VIII, 255-279 |
| ANASTASI " Alla prova „ dramma di Guglielmo Anastasi . . . . | *G. Quirino Ruata* | II, 85 |
| — " La Moglie utile „, di Guglielmo Anastasi all' " Alfieri „ di Torino . . . . . | *Carlo Pavesio* | III, 296 |
| ANDÒ Flavio Andò . . . . . | *Giannino Antona-Traversi* | II, 239 |
| ANTONA - TRAVERSI - GIANNINO " L' unica scusa „, novella dialogata di Giannino Antona-Traversi, al " Manzoni „ di Milano . . . . . | *A. M. Sodini* | III, 165 |
| — L'anima di un autore drammatico [Giannino Antona-Traversi]. . . . . | *Gemma Ferruggia* | VI, 163 |
| — " La scalata all' Olimpo „. . . | *L. Tommei* | VIII, 291 |
| ARISTOFANE Da Aristofane a Kotzebue [Un motivo comico fortunato]. | *Maria Ortiz* | VIII, 357 |
| AUTERI - MANZOCCHI " Severo Torelli „ del M.° Auteri - Manzocchi al " Duse „ di Bologna. | *G. Samoggia* | V, 254 |

| | | |
|---|---|---|
| BANVILLE Per " Florise „ di Banville (Nota). | *Maria Ortiz* | VIII, 223 |
| BARON Molière e Baron . . . . . | *Cesare Levi* | II, 295 |
| BECHI " Per lei „, commedia in 3. atti di Giulio Bechi, all' " Arena Nazionale „ di Firenze. . | *Cesare Levi* | IV, 258 |
| BELLINI Vincenzo Bellini . . . . . | *N. D' Arienzo* | II, 191 |
| — Centenario di Bellini—Cenni della vita e delle opere . . . | *Ant. Ognissanti* | II, 195 |
| — Centenario di Bellini: Per un monumento al grande maestro | *F. Prudenzano* | II, 197 |
| — Onoranze a Bellini a Catania . | *G. Gangemi* | II, 278 |
| BENELLI " Lassalle „, dramma storico in 4. atti di Sem Benelli, all' " Arena Nazionale „ di Firenze. | *G. Caprin* | V, 100 |
| BERLIOZ Tra Berlioz e Wagner. . . . | *Roberto Bracco* | VII, 3 |
| BERMANI " Per il pane „ di Eugenio Bermani al " Teatro Niccolini „ di Firenze. . . . . | *Giulio Caprin* | VII, 66 |
| BERTOLAZZI " L'Egoista „, di Carlo Bertolazzi a Roma . . . . . | *Luigi Grande* | II, 183 |
| — " La casa del sonno „, commedia di Carlo Bertolazzi, all' "Arena Nazionale „ di Firenze. | *Giulio Caprin* | IV, 38 |
| — *idem* al " Sannazaro „ di Napoli. | *G. F. Damiani* | V, 260 |
| — " Lulù „ di Carlo Bertolazzi al " Sannazaro „ di Napoli . | *Ettore Strinati* | VI, 184 |
| BOITO " Nerone „, Tragedia di Arrigo Boito. | *L. Alb. Villanis* | II, 47 |
| BONCI Il caso del tenore Bonci. . . . | *G. Samoggia* | II, 151 |
| BORG WASHINGTON " La semina „ di Borg: la tesi ? . . . . . | *Vitt. Gesmundo* | V, 135 |
| — " Rose Rosse „ di Washington Borg all' "Alfieri „ di Firenze | *Giulio Caprin* | VII, 69 |
| BOSSI " Il Cantico dei Cantici „ del M.° Enrico Bossi . . . . . | *G. Samoggia* | V, 254 |
| BOVIO Dall' " Eutifrone „, Scene Attiche di Giovanni Bovio, al " Valle „ di Roma . . . . . | *L. Grande* | III, 34 |
| — BOVIO. . . . . | *G. di Martino* | V, 187 |
| BRACCO " Sperduti nel buio „ di R. Bracco al " Verdi „ di Trieste. | *Giulio Piazza* | II, 321 |
| — *idem* al " Mercadante „ di Napoli. | *G. di Martino* | IV, 326 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Bracco | " Il Trionfo „ di Roberto Bracco al " Teatro d'Arte Internazionale „ di Parigi . . | *Roger Le Brun* | IV, 266 |
| — | " Infedele „ di Roberto Bracco al " Teatro d'Arte Internazionale „ di Parigi . . . . | *Roger Le Brun* | V, 55 |
| — | " Maternità „ (Dramma in 4. atti di Roberto Bracco) . . . | *G. Bonaspetti* | V, 168 |
| — | Un dramma e un' attrice [Tina Di Lorenzo in " Maternità „] | *Gemma Ferruggia* | VI, 98 |
| — | " Il frutto acerbo „ di Roberto Bracco [da Clelia - " Una donna „ - a Tilde Ricchetti- " Il frutto acerbo „]. . . | *G. di Martino* | VII, 105 |
| Brieux | Un dramma e una commedia di Brieux . . . . . | *G. di Martino* | II, 82 |
| — | A la Comédie Française - " Les Arrivistes „ [di Brieux] . | *Ach. Melandri* | III, 342 |
| Brighenti | Un' artista d' altri tempi [Marianna Brighenti]. . . . | *Guido Bustico* | III, 153 |
| Brogi | " Oblìo „ di Renato Brogi alla " Pergola „ di Firenze . . | *Dottor Cajus* | VII, 70 |
| Bustini | "Maria Dulcis„ di Eugenio Checchi, musica di Alessandro Bustini, al "Costanzi„ di Roma. | *Giorgio Barini* | III, 299 |
| Butti | " Lucifero „ di Butti al " Sannazaro „ di Napoli . . . . | *G. di Martino* | II, 23 |
| — | "Una tempesta„ di Butti al "Manzoni „ di Milano . . . . | *Pasq. De Luca* | II, 367 |
| — | " Gigante e Pigmei „ al " Manzoni „ di Milano . . . . | *Pasq. De Luca* | V, 133 |
| — | " Fiamme nell' ombra „, dramma in 3. atti di E. A. Butti, al " Costanzi „ di Roma . . | *Luigi Grande* | VIII, 339 |
| Cagnoni | " Francesca da Rimini „ del Cagnoni all' " Adriano „ di Roma . . . . . | *Giorgio Barini* | III, 221 |
| Cameroni | Commediografi dimenticati. . | *Giulio Piazza* | IX, 13 |
| Caputi | " Le opere di Finnia „ di Francesco Caputi al " Nazionale „ di Roma . . . . | *Luigi Grande* | III, 345 |

| | | |
|---|---|---|
| CARAFA D' ANDRIA "La morte di Socrate„ di Riccardo Carafa d' Andria al " Politeama „ di Napoli . . . . . | *Gius. Pagliara* | V, 134 |
| CASSISA " I ladri „ di G. S. Cassisa al " Teatro Drammatico Sperimentale „ di Firenze . . | *Giulio Caprin* | V, 138 |
| CEHOW Antonio Cehow e la sua opera drammatica . . . . . | *Guido Badino* | V, 118 |
| CHECCHI (vedi: BUSTINI) | | |
| CILÈA " Adriana Lecouvreur „ di A. Colautti e Francesco Cilèa a Milano . . . . . | *Oreste Poggio* | IV, 320 |
| — *idem* al " San Carlo „ di Napoli. | *Salv. Mormone* | VII, 25 |
| CIMAROSA Cimarosa. . . . . | *Rocco Pagliara* | I, 22 |
| — Echi Cimarosiani [ Frammento della Conferenza]. . . . | *L. Alb. Villanis* | I, 62 |
| CIMMINO (vedi: RENDANO) | | |
| COLAUTTI (vedi: CILÈA) | | |
| COOP La " Nemea „ di Ernesto Coop al " Bellini „ di Napoli. . . | *Sav. Procida* | IV, 90 |
| CORDARA " La tentazione di Gesù „, mistero lirico in 1. atto di Arturo Graf, musica di Carlo Cordara, al " Vittorio Emanuele „ di Torino . . . | *L. Alb. Villanis* | IV, 264 |
| CORRADINI "Giulio Cesare „ [Dramma storico in 5. atti di Enrico Corradini] . . . . . | *G. di Martino* | V, 289 |
| COSSA La " Messalina „ di Pietro Cossa e la produzione scenica sua coetanea . . . . . | *C. Pavesio* | II, 167 |
| — Un documento ancora inedito [Il primo contratto per la rappresentazione del " Nerone „ di Cossa]. . . . . | (*) | VIII, 205 |
| DAMIANI G. F. Damiani . . . . . | (*) | VIII, 331 |
| D' ANNUNZIO " La città morta „ di D' Annunzio al "Lirico„ di Milano. | *Renato Simoni* | I, 322 |
| — *idem* al " Politeama „ di Napoli. | *Ettore Strinati* | VII, 201 |
| — " Francesca da Rimini „ di Ga- | *G. di Martino* | II, 356 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | briele D' Annunzio al " Costanzi „ di Roma. . . . | | |
| D'Annunzio | Sulla "Francesca„ d'Annunziana [Noterelle] . . . . . | *Attilio Gentille* | VI, 131 |
| — | " La figlia di Jorio „ tragedia pastorale di G. D' Annunzio. | *G. di Martino* | VII, 73 |
| — | Per "La figlia di Jorio„ di Gabriele D' Annunzio . . . . . | *Maria Ortiz* | IX, 97 |
| De Angelis | " La Contessa Lara „ di De Angelis al " Pavone „ di Perugia . . . . . | *A. Lupatelli* | I, 282 |
| De Crescenzo | Corinna Un' attrice che si fa dimenticare . . . . | *G. di Martino* | VIII, 275 |
| De Crescenzo | Raffaele La morte di Raffaele De Crescenzo . . . | *G. di Martino* | VII, 174 |
| De Gregorio | " Maria Emanuela Cattaneo „ di Diego De Gregorio al "Mercadante„ di Napoli. | *G. di Martino* | I, 329 |
| Di Lorenzo | Un dramma e un'attrice [Tina Di Lorenzo in "Maternità„]. | *G. Ferruggia* | VI, 98 |
| Duse | La firma di Eleonora Duse . . . | *Filippo Calza* | II, 21 |
| — | La Duse a Vienna . . . . . | *Edgardo Maddalena* | IX, 72 |
| Emanuel | Giovanni Emanuel . . . . . | *G. di Martino* | IV, 99 |
| Euripide | Le due Alcesti d' Euripide (tradotte da Vitt. Alfieri) . . | *Olga Sicca* | VIII, 255-279 |
| Falconi | Adelaide Falconi. . . . . , . | *G. di Martino* | III, 320 |
| Farina | " Amore cieco „ di Salvatore Farina al "Nazionale„ di Roma | *Luigi Grande* | I, 283 |
| — | Come divenni commediografo . | *Salv. Farina* | III, 79 |
| Ferrari | Critica retrospettiva [Un capolavoro fossile] (" La Satira e Parini „) . . . . . | *G. Sabalich* | II, 315 |
| — | Paolo Ferrari filodrammatico . | *Vinc. Tardini* | III, 9 |
| Filiasi | " Manuel Menendez „ di Lorenzo Filiasi al " San Carlo „ di Napoli . . . . . | *A. Della Corte* | IX, 17 |
| Fioravanti | " Le cantatrici villane „ di Fioravanti a Roma . . . . | *G. Barini* | I, 327 |
| Fiorilli | I Fiorilli . . . . . | *Parm. Bettòli* | X, 99 |
| Fleres | (vedi: Lozzi) | | |

| | | |
|---|---|---|
| FOGAZZARO " El garofolo rosso „ di Antonio Fogazzaro al " Manzoni „ e ai " Filodrammatici „ di Milano . . . . . | *Giov. Vaccari* | III, 163 |
| FRANCHETTI " Germania „ di Alberto Franchetti alla "Scala„ di Milano | *Oreste Poggio* | III, 214 |
| — *idem* al " San Carlo „ di Napoli. | *Duca di Mantova* | V, 56 |
| FULDA " Erostrato „ di Lodovico Fulda al " Mercadante „ di Napoli | *G. di Martino* | I, 278 |
| GALDÒS " Elettra „ di Perez Galdòs al " Manzoni „ di Roma . . | *L. Grande* | II, 33 |
| GALLINA Dell' arte di Giacinto Gallina . | *Attilio Gentille* | I, 175 |
| GATTESCHI R. P. (vedi BROGI). | | |
| GIOBBE Il " Mefistofele „ di Mario Giobbe a Milano . . . . . | *Giov. Vaccari* | IV, 87 |
| GIORDANO La " Fedora „ del M.° Giordano al " San Carlo „ di Napoli . . . . . | *G. di Martino* | I, 379 |
| — " Siberia „ di Umberto Giordano alla " Scala „ di Milano . | *A. D' Este* | VII, 23 |
| GIOVAGNOLI " Cassio Cherea „ di Raffaele Giovagnoli all' " Alfieri „ di Torino. . . . . | *C. Pavesio* | II, 131 |
| GIRAUD Giulio De Frenzi: Un commediografo banchiere [Il Co. Giovanni Giraud] (Bibliografia). | *E. Maddalena* | II, 185 |
| GIRARD " L' Ajo nell' imbarazzo „ di Giovanni Giraud.. . . . . | *G. De Frenzi* | IV, 253 |
| GOLDONI Intorno alla " Famiglia dell' antiquario „ . . . . . | *Edg. Maddalena* | I, 218, 262, 313 |
| — Pamela reazionaria. . . . . | *G. Barini* | IV, 281 |
| — Commedie esotiche del Goldoni. | *Maria Ortiz* | IX, 33; X, 1, 73, 121 |
| — Scene e figure molieresche imitate dal Goldoni. . . . | *Edg. Maddalena* | X, 53 |
| GORKI Due drammi di Massimo Gorki: "Piccoli Borghesi„ e "Nei bassi fondi „ . . . . . | *G. F. Damiani* | V, 277 |
| GRAF (vedi: CORDARA) | | |
| GRAMATICA IRMA Irma Gramatica . . . | *G. di Martino* | I, 364 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| GUARDABASSI | " Pietro Perugino „ di Francesco Guardabassi al "Teatro Pavone „ di Perugia . . | *Ast. Lupatelli* | IV, 329 |
| GUGLIELMI | Un musicista poco noto del Settecento [Per Alessandro Guglielmi]. . . . . | *Guido Bustico* | I, 246 |
| HADING | La Tournée Hading . . . . | *A. Fiaschi* | III, 203 |
| HANSLICK | Edoardo Hanslick . . . . | *Carlo Cordara* | VIII, 270 |
| HAUPTMANN | "Il Gallo Rosso„ di Gherardo Hauptmann al " Deutsches Theater „ di Berlino . . | *R. B. di San Giorgio* | II, 371 |
| — | A proposito dell' ultima commedia di Hauptmann . . . | *Riccardo Forster* | VII, 115 |
| HERVIEU | " La legge dell' uomo „ di Paolo Hervieu al " Sannazaro „ di Napoli . . . . . | *G di Martino* | II, 23 |
| — | " L' Enigma „ di Paul Hervieu al " Valle „ di Roma . . . | *L. Grande* | III, 117 |
| HUGO | Victor Hugo au Capitole . . . | *Jean Aicard* | III, 131 |
| | Victor Hugo et le Drame romantique . . . . . | *Ed Quet* | IV, 108 |
| IBSEN | Enrico Ibsen . . . . . | *A. Lalìa-Paternostro* | II, 78 |
| — | "Imperatore e Galileo„ [di Ibsen] | *Enrico Corradini* | IV, 51 |
| KOTZEBUE | Da Aristofane a Kotzebue [Un motivo comico fortunato] | *Maria Ortiz* | VIII, 357 |
| LAVEDAN | Il teatro di Enrico Lavedan . | *O. Cenacchi* | IV, 275 |
| LEGOUVÉ | Ernesto Legouvé . . . . . | *Camillo Antona-Traversi* | V, 147 |
| LEIGHEB | Claudio Leigheb | *G. di Martino* | VI, 147 |
| LEONCAVALLO | " La Bohème „ di Ruggero Leoncavallo al "San Carlo„ di Napoli . . . . . | *Duca di Mantova* | III, 222 |
| LOPEZ | " Di Notte „ di Sabatino Lopez al " Teatro d' Arte Internazionale „ di Parigi . . . | *Roger Le Brun* | V, 55 |
| — | " Tutto l'amore „ di Sabatino Lopez al " Sannazaro „ di Napoli . . . . . | *d. m.* | VI, 185 |
| LOTHAR | " Arlecchino Re „ di Rodolfo Lo- | *G. di Martino* | I, 278 |

| | | |
|---|---|---|
| thar al " Mercadante „ di Napoli . . . . . | | |
| LOZZI " Mirandolina „, opera giocosa in 3. atti, versi di Ugo Fleres, musica di A. Lozzi, al " Carignano „ di Torino. . . | *L. A. Villanis* | VII, 64 |
| MAJERONI ACHILLE Attore Megalomane . | *Parmenio Bettòli* | V, 227 |
| MALVANO " Collocata a riposo „ di F. Malvano al " Sannazaro „ di Napoli . . . . . | *G. di Martino* | III, 167 |
| MARCHETTI Filippo Marchetti . . . . | *Sav. Procida* | III, 102 |
| MARLIANI La Marliani. . . . . | *P. Bettòli* | X. 119 |
| MARTUCCI La seconda sinfonia (*in fa maggiore*) di Giuseppe Martucci | *G. di Martino* | IX, 65 |
| . — I concerti Martucci al " Politeama „ di Napoli . . . . | *A. Della Corte* | IX, 122 |
| MARVASI " Papà Giovanni „ di Vittorio Marvasi al " Sannazaro „ di Napoli . . . . . | *d. m.* | IV, 143 |
| MASCAGNI Le Maschere [di Mascagni] . | *L. A. Villanis* | I, 113 |
| — " Le Maschere „ di Mascagni nei varii teatri d' Italia. . . | *Umberto Mazzoni* | I, 135 |
| MASCHERONI " Lorenza „ di Eduardo Mascheroni al " San Carlo „ di Napoli . . . . . | *Duca di Mantova* | III, 344 |
| MASSENET " Cendrillon „ di Massenet al " San Carlo „ di Napoli . | *Duca di Mantova* | III, 290 |
| — "Griselda„ di Massenet a Milano | *O. Poggio* | V, 53 |
| MAZZOLANI Un musicista popolare [Antonio Mazzolani] . . . . | *Ottorino Novi* | III, 236 |
| MELANDRI Achille Melandri . . . . . | *Camillo Antona-Traversi* | VIII, 253 |
| MERCADANTE La " Virginia „ di Saverio Mercadante . . . . . | *Saverio Procida* | I, 189 |
| — Per Saverio Mercandante. . . | *P. Bettòli* | VIII, 213 |
| METASTASIO I melodrammi e le teorie drammatiche di Pietro Metastasio . . . . . | *Baldo Peroni* | IV, 305 |
| — Il Metastasio sulle scene . . . | *Cesare Levi* | IX, 113 |
| MODENA GIULIA Una pagina della vita di Giulia Modena . . . . | *Gius. Cosentino* | I, 77 |

| | | |
|---|---|---|
| MODENA GUSTAVO Una vecchia questione [Per un ricordo di Gustavo Modena a Venezia]. . . | *A. Schiavoni* | I, 275 |
| — XX febbraio 1861 . . . . . | *Paolo Cantinelli* | III, 207 |
| — Gustavo Modena [Ricordi e Aneddoti] . . . . . | *G. Piccini (Iarro)* | V, 67, 107 |
| MONTI Luigi Monti . . . . . | *W. Borg* | V, 267 |
| MOLIÉRE Molière e Baron . . . . . | *Cesare Levi* | II, 295 |
| — Le amanti di Molière. . . . | *Cesare Levi* | V, 238, 294; VI, 138, 173 |
| — Una fonte italiana del " George Dandin „ . . . . . | *Maria Ortiz* | VII, 185 |
| — Scene e figure molieresche imitate dal Goldoni. . . . | *Edg. Maddalena* | X, 53 |
| MORATIN Il riformatore del teatro spagnuolo [Leandro Moratin]. | *Cesare Levi* | III, 242 |
| MUGNONE " La Vita Bretone „ di Leopoldo Mugnone al "S. Carlo„ di Napoli . . . . . | *A. Della Corte* | IX, 93 |
| MUSSET Il teatro di Alfredo De Musset . | *O Cenacchi* | II, 347 |
| NOVELLI Hommage à Novelli . . . . | *Jean Aicard* | IV, 3 |
| OFFEMBACH " I Racconti di Hoffmann „ di G. Offembach al " Teatro del Corso „ a Bologna. . | *G. A Ruata* | VI, 181 |
| OLIVA " Robespierre „ di Domenico Oliva al " Niccolini „ di Firenze. | *Giulio Caprin* | V, 216 |
| OREFICE " Chopin „ di Orefice a Milano . | *O. Poggio* | II, 368 |
| — " Cecilia „ di Orefice a Milano . | *O. Poggio* | IV, 320 |
| — " Mosè „ [poema di Angelo Orvieto; musica di G. Orefice] | *G Anastasi* | IX, 84 |
| ORIANI " La logica della vita „ di Alfredo Oriani all' "Arena del Sole„ di Bologna . . . . . | *A. Cervi* | II, 129 |
| — " La figlia di Gianni „ di Alfredo Oriani all' "Arena del Sole„ di Bologna . . . . . | *A. Cervi* | IV, 88 |
| — "L'Invincibile„ di Alfredo Oriani a Genova . . . . . | *G. Anastasi* | IX, 322 |
| — " Momo „ di Alfredo Oriani al " Sannazaro „ di Napoli . | *e. s.* | VI, 142 |

| | | |
|---|---|---|
| ORIANI " L'abisso „ di Alfredo Oriani all' " Alfieri „ di Torino . . | *C. Pavesio* | VII, 25 |
| ORVIETO (vedi: OREFICE). | | |
| PAGLIARA Come si fa un buon libretto: Il " Don Marzio „ di Giuseppe Pagliara. . . . . | *G. F. Damiani* | V, 171 |
| PAILLERON E. Pailleron. . . . . | *O. Cenacchi* | X, 111 |
| PANZACCHI Enrico Panzacchi. . . . . | (*) | VIII, 269 |
| PAOLI " Potenze alleate „ di Giulio Paoli a Firenze . . . . . | *G. Caprin* | V, 216 |
| PELAEZ D' AVOINE " L' Onda „ di Alberto Pelaez d'Avoine al " Margherita „ di Genova. . . | *G. Anastasi* | II, 272 |
| PEROSI " Mosè „ di Perosi a Milano . . | *O. Poggio* | II, 368 |
| PETITO Celebrità del San Carlino - Un'autobiografia di A. Petito . . | *S. di Giacomo* | X, 37 |
| PRAGA " L' Ondina „ di Marco Praga al " Sannazaro „ di Napoli . | *G. di Martino* | V, 257 |
| — " La Crisi „, commedia in 3. atti di Marco Praga, all' " Alfieri „ di Torino . . . . | *C. Pavesio* | VIII, 332 |
| PRIVATO Guglielmo Privato . . . . . | *G. Piazza* | III, 278 |
| PUCCINI La " Tosca „ di Giacomo Puccini al " San Carlo „ di Napoli. | *Ettore Marrone* | I, 86 |
| — " Madame Butterfly „ di Giacomo Puccini . . . . . | *Ettore Moschino* | VII, 52 |
| RATTI " Agostino di Tagaste „, dramma in 4. atti, in versi, di Luigi Ratti al " Nuovo „ di Bergamo. . . . . | *P. Bettòli* | III, 36 |
| REGINA DI LUANTO " Bufere della vita „ di Regina di Luanto all' " Adriano „ di Roma . . . | *L. Grande* | I, 138 |
| RÉJANE Réjane e il repertorio dell'ultima " tournée „. . . . . | *G. di Martino* | III, 4 |
| RENDANO " Consuelo „, dramma lirico di Francesco Cimmino; musica di Alfonso Rendano, al "Vittorio Emanuele „ di Torino. | *L. A. Villanis* | IV, 36 |
| RISTORI Per l'80.° anniversario della nascita di Adelaide Ristori . | *G. di Martino* | II, 173 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| RISTORI | Epigrafe . . . . . | *A. Torelli* | III, 51 |
| | — Un voto. . . . . | *R. Bracco* | III, 53 |
| | — Per l' 80.° Compleanno di Adelaide Ristori ricordata e nella vita e come attrice e in sei interpretazioni, ricorrendo l' 80.° compleanno (con 4 illustrazioni). . . | *G. di Martino* | III, 55 |
| | — 15 giugno 1898 . . . . . | *D. Lanza* | III, 72 |
| | — Autografo . . . . . | (*A. Ristori*) | III, 75 |
| ROSTAND | " La Principessa Lontana „ di E. Rostand all' " Alfieri „ di Torino . . . . . | *C. Pavesio* | III, 120 |
| | — Le nez de Cyrano . . . . . | *A. Melandri* | IV, 80 |
| | — Cyrano à l' Academie . . . . | *A. Melandri* | V, 269 |
| ROTELLA | " Dea „ del maestro Rotella al " Petruzzelli „ di Bari . . | *P. D. Pesce* | V, 221 |
| ROVETTA | " Le due coscienze „ di Gerolamo Rovetta al " Sannazaro „ di Napoli . . . . | *G. di Martino* | II, 23 |
| | — " Romanticismo „ di Gerolamo Rovetta all' "Alfieri„ di Torino | *C. Pavesio* | II, 362 |
| | — *idem* al " Sannazaro „ di Napoli | *Duca di Mantova* | III, 291 |
| | — " A rovescio „, commedia di Gerolamo Rovetta, a Milano . | *A. Genolini* | II, 87 |
| RUBINI | Di un memoriale di G. B. Rubini. | *G. Canevazzi* | III, 269 |
| RUEDA | Il fondatore del Teatro Spagnuolo. | *Cesare Levi* | I, 121 |
| SADA YACCO | Sada Yacco al "Mercadante„ di Napoli e il giro della compagnia giapponese in Italia. | *Duca di Mantova* | III, 289 |
| SANFELICE | Una Merope nuova [di Ettore Sanfelice] . . . . . | *G. Barini* | II, 308 |
| SALVINI GUSTAVO | L' " Edipo Re „ rappresentato da Gustavo Salvini. | *G. F. Damiani* | V, 128 |
| SALVINI TOMMASO | La contesa d' Arte fra Tommaso Salvini ed Ermete Zacconi . . . . . | *G. di Martino* | IV, 199 |
| SARDOU | La " La Sorcière „ di Vittoriano Sardou nei riguardi del " nuovo stile „ dell' Arte drammatica . . . . . | *Camillo Antona-Traversi* | VII, 8 |

| | | |
|---|---|---|
| SCHILLER Federico Schiller . . . . . | *O. Cenacchi* | IX, 129 |
| SCHNITZLER Arthur Schnitzler . . . . | *E. Luzzatto-Conti* | IV, 232 |
| SELVATICO Riccardo Selvatico . . . . | *G. Mazzocolin* | II, 143 |
| SHAKESPEARE La musica nei drammi di Shakespeare . . . . . | *F. Prudenzano* | II, 160 |
| — Le krack de Shakespeare . . . | *A. Melandri* | V, 126 |
| SIMONI " La vedova „, commedia di Renato Simoni, al "Politeama„ di Cremona . . . . . | *A. Carini* | IV, 43 |
| SOLDANI " Calendimaggio „ di Valentino Soldani all'"Alfieri„ di Torino . , . . . , . . . | *C. Pavesio* | II, 131 |
| — " Il bacio di Pigmalione „ di V. Soldani all' "Alfieri„ di Firenze . . . . . : . . | *G. Caprin* | V, 216 |
| — " I Ciompi „ di Valentino Soldani al " Niccolini „ di Firenze | *C. Levi* | V, 222 |
| SPINELLI " A basso porto „ di Nicola Spinelli al " Vittorio Emanuele „ di Torino. . . . . | *L. A. Villanis* | III, 219 |
| SUDERMANN " I fuochi di San Giovanni „ di Sudermann al " Sannazaro „ di Napoli . . . . | *G. di Martino* | II, 23 |
| SUGANA " El fator galantomo „ di Luigi Sugana al " Sannazaro „ di Napoli . . . . . | *G. di Martino* | I, 329 |
| TAMAGNO Otello fu . . . . . | *A. Della Corte* | X, 65 |
| TARANTINI " Manuel Garcia „ di Leopoldo Tarantini al " Sannazaro „ di Napoli . . . . . | *A. Della Corte* | VIII, 337 |
| TARENGHI " Marcella „ di A. Zanardini, musica di Mario Tarenghi, al "Donizzetti„ di Bergamo. | *P. Bettòli* | II, 182 |
| TÉRÉSAH (TERESA UBERTIS) " Sul Gorner „ di Térésah al " Manzoni „ di Milano . . . . . | *P. De Luca* | III, 164 |
| — " Il giudice „ di Térésah al "Sannazaro „ di Napoli . . . | *d. m.* | VI, 185 |
| TESTONI " Quel non so che... „ di Alfredo Testoni al " Sannazaro „ di Napoli . . . . . | *G. di Martino* | III, 167 |

| | | |
|---|---|---|
| TESTONI " Fra due guanciali „, commedia in 3. atti di Alfredo Testoni, al "Teatro Duse„ di Bologna. | *A. Cervi* | IV, 262 |
| — " In automobile „, commedia di Alfredo Testoni, al " Costanzi „ di Roma. . . . | *L. Grande* | VII, 203 |
| TINEL " San Francesco „ di Tinel a Milano . . . . . | *O. Poggio* | V, 53 |
| TORELLI Sul teatro di Achille Torelli . . | *A. Lulìa-Paternostro* | V, 174 |
| TUMIATI Il " Melologo „ di Domenico Tumiati al " Comunale „ di Bologna . . . . . | *G. Samoggia* | III, 37 |
| VERDI Giuseppe Verdi . . . . . | *Saverio Procida* | I, 97 |
| — Il " Falstaff „ di G. Verdi [ dal libro: Ricordi verdiani inediti] . . . . . | *Italo Pizzi* | I, 213 |
| — L'apoteosi di Giuseppe Verdi. . | *E. Moschino* | I, 243 |
| — Verdi e Wagner . . . . . | *A. Consiglio* | II, 17 |
| — Nel primo anniversario della morte di G. Verdi — Ode . . . | *C. Ottolenghi* | III, 76 |
| — Sul Melodramma [ Nel 2.° anniversario „ della morte di Verdi. . . . . | *F. Perrone* | V, 78 |
| VERGA " Caccia al lupo „ e " Caccia alla volpe „ di Giovanni Verga al " Manzoni „ di Milano . | *P. De Luca* | II, 323 |
| WAGNER Verdi e Wagner. . . . . | *A. Consiglio* | II, 17 |
| — La vera donna nel concetto di Riccardo Wagner . . . | *N. Tabanelli* | III, 328 |
| — Tra Berlioz e Wagner. . . . | *R. Bracco* | VII, 3 |
| — Una ripresa dei " Maestri Cantori „ di Wagner al " Comunale „ di Bologna . . | *G. Samoggia* | VIII, 328 |
| WEBER "Euryante„ di Weber alla "Scala„ di Milano . . . . . | *O. Poggio* | III, 294 |
| ZACCONI La contesa d'Arte fra Tommaso Salvini ed Ermete Zacconi. | *G. di Martino* | IV, 199 |
| ZANARDINI (vedi: TARENGHI) | | |
| ZOLA Emilio Zola autore e critico drammatico . . . . . | *Camillo Antona-Traversi* | IV, 195 |

## PARTE III.

### Indice alfabetico analitico delle materie

(Arte teatrale) Nuovo ideale? (*L. Capuana*) I, 291; — Lettera inedita (di *L. Bellotti-Bon*) I, 296; — Per i giovani [a Luigi Capuana] (*R. Bracco*) I, 339; — I nemici del teatro di prosa in Italia: I.° Lo Stato; II.° Il Grande artista; III.° Il Capocomicato (*G. di Martino*) I, 147, 298; II, 103; — Per il teatro e per i giovani [a Roberto Bracco] (*S. Lopez*) II, 13; — Schiarimento (*L. Capuana*) II, 56; — Curiosità e poesia (*G. Costetti*) II, 148; — L'eterno malato (*E. Strinati*) II, 124; — Di chi la colpa? (*E. Strinati*) II, 259; — Inchieste su l'arte del teatro (*L. D'Ambra*) II, 264; — L'arte del trucco (*A. Zùccoli*) II, 353; — L'età feconda degli autori drammatici (*C. Levi*) III, 24; — La coscienza nazionale nella letteratura drammatica (*F. Bernardini*) III, 29; — I generici (*A Zùccoli*) III, 161; — Questioni inutili (*D. Lanza*) III, 198; — La questione economica ed il teatro (*F. Bernardini*) IV, 28; — Arte Cooperativa (*O. Poggio*) IV, 161; — Una polemica (*E. Strinati*) IV, 187; — A proposito di Apostoli [a F. Andò] (*E. Strinati*) VI, 19; — Autori, Capocomici, ecc. (*G. di Martino*) VI, 115; — Tramonto d'un sogno d'arte? (*G. di Martino*) VII, 11; — La Tragedia contemporanea (*G. di Martino*) VII, 33; — Il Teatro di domani (*A. Lalìa-Paternostro*) VII, 100; — Del diritto e della maniera di trar parodia da insigni opere di teatro (*G. di Martino*) VIII, 208; — Gli equivoci che infestano l'arte scenica italiana (*R. Bracco*) VIII, 301; — Lasciamo parlare le Opere e la Storia (*G. di Martino*) IX, 1; — Lo scopo essenziale nella rappresentazione drammatica (*G. di Martino*) IX, 165.

Vedi: Interpretazione, Prova generale, Pubblico, Repertorio.

(Casa di Goldoni) Attorno alla "Casa di Goldoni„ (*D. Lanza*) I, 65; — Le ultime novità e due parole nella "Casa di Goldoni„ (*L. Grande*) I, 327; — Brevi novità al Valle [Muratori, Montecchi, Catastini] (*L. Grande*) III, 300.

(Censura) Saggio di revisione teatrale (*L. Grande*) IV, 32;— L'intelligente censura (*G. A. Ruata*) IV, 138.

(Comédie Française) La Comédie Française (*J. Aicard*) I, 51; — Discorsi del giorno [La soppressione del " Comitato di lettura „ alla Comédie] (*G. di Martino*) II, 217;—Il piccolo colpo di stato alla " Comédie Française „ (*Camillo Antona-Traversi*) III, 17;—Un dernier mot sur la Comédie Française (*A. Melandri*) III, 98; — " Les affaires „ à la Comédie Française (*A. Melandri*) V, 236; — " Papà Lebonnard „ à la Comédie Française (*Camillo Antona-Traversi*) VIII, 227.

(Commedia dell'Arte) Le Maschere [dalla "Storia del Teatro Italiano„] (*P. Bettòli*) I, 163;—Colombina (*C. Levi*) IX, 20;—La commedia dell' arte al principio del secolo XVIII.° (*G. Caprin*) IX, 48, 144; X, 19.

Vedi: Fiorilli, Petito.

(Commedie) " Epilogo „ (*Giacinto Gallina*, con note di *A. Gentille*) I, 5; — " Le due coscienze„ [atto primo, scena 2.ª] (*G. Rovetta*) I, 25;—Dalle "Scene Attiche„ [Frammento della prefazione] (*G. Bovio*) I, 60; — " L'Ondina „ (*M. Praga*) I, 106; V, 230; — " Il punto d' appoggio „ [commedia in un atto] (*S. Lopez*) I, 351;—" L'egoista „ [prime tre scene dell'atto quarto) (*C. Bertolazzi*) II, 6; — " Alla prova „ [III. atto] (*G. Anastasi*) II, 67; — " La Fiorera „ [Monologo] (*G Sabalich*) II, 155; — " N „ [Fantasia storico-simbolica in 1. atto] (*L. Sugana*) II, 200; — " Una tempesta „ [frammento dell'atto terzo] (*E. A. Butti*) II, 255;— " Anima vinta „ [atto terzo] (*E. Strinati*) II, 342;—"La Crisi„ [Dalla "Fenomenologia„ ancora inedita] (*G. Bovio*) III, 3;—"Amore Cieco„ (*S. Farina*) III, 84, 260: IV, 120, 294; — " Le colpe degli altri „ [primo atto] (*G. Baffico*) III, 107; — " Quel non so che... „ [scena 5.ª del primo atto] (*A. Testoni*) III, 147;—" Madreselva „ [dos escenas de un drama en 3. actos] (*A Fontanella*) III, 192; — Ruzzante che torna dal campo [trad. dal padovano] (di *L. Capuana*) III, 310; — " La casa del sonno „ [le scene 1ª e 2ª del secondo atto] (*C. Bertolazzi*) IV, 17;—" Rovina „ [dramma in un atto] (*Adelaide Bernardini*) IV, 60;—"Il Domenichino „ (*W. Borg*) IV, 166;—"Fra due guanciali„ [scena 8ª dell' atto quarto] (*A. Testoni*) IV, 206; — " Episodio „ [bozzetto drammatico] (*A. Schnitzler*) IV, 234; — " La Vedova „ [primo atto] (*R. Simoni*) V, 18;—" L'Abate „ [i versi del Madrigale] (*S. di Giacomo*) V, 72; — " Cielo e terra „

[un atto in versi] (*P. Bettòli*) V, 150; — " Tutto l'amore „ [la scena ultima dell'atto terzo] (S. *Lopez*) V, 245;—"Apostoli „ [scena 9ª e 10ª del quart'atto] (*E. Strinati*) V, 272;— " Tony „ [scena 2ª del prim'atto] (*F. Bernardini*) V, 281; — " L'Assolto „ [un atto] (*Camillo Antona-Traversi*) VI, 3;— " Na mala sciorta „ [scene drammatiche napolitane in tre atti] (*G. di Martino*) VI, 45; — " La fedeltà dei mariti „ [scena 18ª dell'atto secondo] (*Giannino Antona-Traversi*) VI, 152;—"Rose Rosse„ (*W. Borg*) VII, 37, 79, 119, 158;— " Frutto acerbo „ [scena 1ª del primo atto] (*R. Bracco*) VII, 144; — " La Raffica „ [un atto] (*A. Lalìa-Paternostro*) VIII, 217; —"Più forte del bene...„ (*G. di Martino*) VIII, 237;— "Fiamme nell'ombra„ [1ª scena del prim'atto] (*E. A. Butti*) VIII, 306; — " Livello intellettuale „ [due scene comiche] (*G. di Martino*) VIII, 317;—"Mario Gelli„ [terz'atto] (*A. Lalìa-Paternostro*) VIII, 345; — " Un dovere dell'umanità „ (*S. Zambaldi*) IX, 173; X, 88.

(Concerti) Un concerto orchestrale (*S. Mormone*) VII, 96:—Le glorie obliate (*A. Della Corte*) IX, 150.

Vedi: Martucci.

(Concorsi) Una commedia premiata al "Nazionale„ di Roma (*L. Grande*) I, 380; — Il Concorso Sonzogno (*O. Poggio*) III, 118; VII, 137:—Dopo il Concorso dell'"Accademia Filodrammatica Italiana „ di Genova (*Pastor Fidus*) V, 300;—Cenerentola [dopo il Concorso Sonzogno] (*A. Della Corte*) VII, 197; — Gl'inspiratori [pel Concorso Sonzogno] (*A. Della Corte*) VIII, 364.

(Congressi) Il congresso d'arte teatrale a Parigi (*F. Foà*) I, 39; — Il Congresso di Napoli per la proprietà letteraria ed artistica (*F. Foà*) IV, 210; — Il primo Congresso degli artisti drammatici (*A. Lalìa-Paternostro*) V, 95.

(Critica) Contro di noi! (*O. Cenacchi*) I, 30;—Critica e autori (*F. Caputi*) I, 129; — La critica in Italia (*E. A. Butti*) I, 345;— Essi e noi [Chiacchiere estive] (*M. Praga*) II, 95; — Critica retrospettiva [Un capolavoro fossile] (*G. Sabalich*) II, 315;— Una questione di critica (*C. Levi*) III, 158.

(Epistolari) Un mazzetto di lettere inedite (*G. Bustico*) III, 282.

(Filodrammatici) Il dilettantismo drammatico in Italia (*C. Bertolazzi*) II, 59.

Vedi: Concorsi.

(Interpretazione) La classificazione del genere d'arte nella recitazione

degli artisti drammatici (*G. di Martino*) II, 287;—Interpretazioni svisate (*G. Piazza*) III, 150; — L'interpretation dramatique en France [Le public et les acteurs] (*Roger Le Brun*) III, 179;—Dell'arte frammentaria nella produzione e nelle interpretazioni del teatro drammatico (*G. di Martino*) III, 227;— La recitazione dei versi (*R. Bracco*) III, 307; — Interpreti e stile (*G. M. Scalinger*) V, 3, 193.
Vedi: Arte teatrale, Pubblico.
Vedi: Salvini, Zacconi.

(Marionette) Un grande artista (*G. Giacosa*) I, 17.

(Melodramma) Il Realismo nel Melodramma (*G. Samoggia*) I, 73; — Sul Melodramma (*F. Perrone*) V, 78; — Genealogia del Melodramma (*P. Bettòli*) IX, 138.
Vedi: Musica.
Vedi: Metastasio.

(Musica) Vita musicale romana [per Vincenzo Bellini] (*G. Barini*) I, 35;—Musicisti inglesi (*S. Procida*) I, 44; — Del teatro lirico italiano [Sintomi di decadenza] (*R. Bracco*) I, 54; — L'arte musicale alla fine del secolo XIX.° (*N. Girotto*) I, 81;— I Musicisti (*E. De Leva*) II, 244; — Una gloria che declina (*T. O. Cesardi*) III, 136;—La musica corale in Italia (*G. Samoggia*) III, 195; — " L'Abate „ [Musica del Madrigale] (*W. Borg*) V, 76; — Sulla genesi e sul progressivo sviluppo della sonata per pianoforte (*C. Cordara*) V, 165; — L' art dramatique et musical à Paris (*L. De Veyran*) V, 251, 298;— VI, 39;—La Poesia dell'Infinito nel linguaggio musicale (*N. Simonetti*) VI, 22; — A proposito della cultura musicale in Italia (*F. Perrone*) VI, 105;—Lo Spirito moderno nella musica [frammento] (*L. A. Villanis*) VI, 156;—Elogio dell'operetta (*A. Della Corte*) VII, 153; — L' opera buffa (*P. Bettòli*) IX, 10.
Vedi: Concerti, Melodramma.
Vedi: Bellini, Berlioz, Bonci, Brogi, Bustini, Cimarosa, Marchetti, Martucci, Mazzolani, Mercadante, Shakespeare, Hanslick, Tamagno, Verdi, Wagner.

(Prova generale) " La prova generale „ (*R. Bracco*) II, 337; — La prova generale in Francia (*Camillo Antona-Traversi*) IV, 5.

(Pubblico) L' evoluzione del gusto teatrale (*U. Ojetti*) I, 158; — L'ora presente del teatro di prosa (*A. Mastrolilli*) I, 229;— Le cattive abitudini nei teatri italiani (*C. Levi*) II, 178;— L'anima del pubblico (*F. Savarese*) II, 225; — La simpatia

e la morale a teatro (*G. Baffico*) III, 132;— L'ardua battaglia (*Giannino Antona-Traversi*) IV, 147; — Gli attori e il pubblico (*A. Gentille*) VI, 170;—Come si rimedia? (*S. Lopez*) VII, 90; —Le suggestioni a teatro (*F. Bernardini*) IX, 109.
Vedi: Arte teatrale, Interpretazione.

(Rappresentazioni sacre) Il Mistero di Roberto il Diavolo (*C. Levi*) V, 38; — Due personaggi del " Verbo Umanato „ [Sarchiapone e Razzullo] (*G. di Martino*) VIII, 341.

(Repertorio) Una promessa mancata (*E. Natòli*) VII, 169.

(Teatro Francese) Il teatro comico francese in Italia (*C. Levi*) I, 367;— La Commedia e la Farsa (*P. Bettòli*) II, 3;—L'ostracismo della " pochade „ (*C. Levi*) II, 63; —Drammatica—Le prime a Parigi — La Stampa estera (*P. Mazzini*) I, 233, 325; III, 126, 169; — Il teatro dei " Latins „ (*Camillo Antona-Traversi*) III, 142;—L'Hôtel de Bourgogne (*C. Pavesio*) III, 337;—Où diable n'est Elle pas née (*A. Melandri*) IV, 292;— Drammaturghi francesi in Francia (*G. Badino*) IV, 227;— L'associazione di mutuo soccorso degli artisti drammatici francesi (*Camillo Antona-Traversi*( V, 47;—I danni derivanti in Francia ed altrove dalla coalizione finanziaria dei commediografi francesi (*G. di Martino*) VII, 177.
Vedi: Comédie Française, Rappresentazioni sacre, Teatro popolare.
Vedi: Aicard, Banville, Baron, Brieux, Hading, Hervieu, Hugo, Lavedan, Legouvé, Molière, Musset, Pailleron, Réjane, Rostand, Sardou, Zola.

(Teatro Giapponese) Il teatro Giapponese (*G. Agènore Magno*) VII, 126.
Vedi: Sada Yacco.

(Teatro Greco moderno) Il teatro greco moderno (*A. Lalìa - Paternostro*) VII, 56.

(Teatro Italiano) Bienvenue à l'Italie (*I. Aicard*) I, 343; — Caso o plagio? (*G. E. Nani*) II, 90;—Teatro sociologico [Esordio della conferenza] (*G. M. Scalinger*) III, 185; — L'arte italiana a Berlino (*R. B. di San Giorgio*) IV, 42;—Le recite di Parigi (*S. Lopez*) IV, 203; — Bilancio Drammatico (*E. Strinati*) VII, 59.
Vedi: [Persone e Materie].

(Teatro patriottico) Teatro patriottico (*G. Piazza*) I, 205.
Vedi: Alfieri.

(Teatro popolare) Teatri popolari (*C. Marangoni*) IV, 83;—Il teatro popolare in Francia (*C. Levi*) IV, 129; — Teatro popolare

(*P. Bettòli*) IV, 225; — Il teatro del popolo (*V. Soldani*) VI, 134.

(Teatro Russo) Il Teatro Russo contemporaneo (*F. Musso*) II, 118. Vedi: Cehow, Gorki.

(Teatro Spagnuolo) Vedi: Galdòs, Moratin, Rueda.

(Teatro Tedesco) Vedi: Hauptmann, Kotzebue, Lothar, Schiller, Schnitzler, Sudermann.

## PARTE IV.

### Indice alfabetico analitico dei teatri


**Bari** — Teatro Petruzzelli: "Dea„ del Maestro Rotella (*P. D. Pesce*) V, 221.

**Bergamo** — Teatro Donizetti: " Marcella „ di A. Zanardini; musica di MarioTarenghi (*P. Bettòli*) II, 182.

Teatro Nuovo: " Agostino di Tagaste „ di L. Ratti (*P. Bettòli*) III, 36.

**Berlino** — Deutsches Theater: Il "Gallo Rosso„ di G. Hauptmann (*R. B. di San Giorgio*) II, 371.

**Bologna** — Arena del Sole: " La logica della vita „ di Alfredo Oriani (*A. Cervi*) II, 129.

id. " La figlia di Gianni „ di Alfredo Oriani (*Cervi*) IV, 88.

Teatro Comunale: Il " Melologo „ di Domenico Tumiati (*G. Samoggia*) III, 37.

id. Una ripresa dei " Maestri Cantori „ di Wagner (*Samoggia*) VIII, 328.

Teatro del Corso: " I racconti di Hoffmann „ di J. Offembach (*Ruata*) VI, 181.

Teatro Duse: " Fra due guanciali „, commedia di Alfredo Testoni (*Cervi*) IV, 262.

id. " Severo Torelli „ del M.° Auteri-Manzocchi (*Samoggia*) V, 254.

**Cremona** — Politeama: " La vedova „ di Renato Simoni (*Carini*) IV, 43.

**Firenze** — Arena Nazionale: " La Casa del sonno „ di C. Bertolazzi (*Caprin*) IV, 36.

id. " Lassalle „, di Sem Benelli (*Caprin*) IV, 190.

id. " Per lei „ di Giulio Bechi (*C. Levi*) IV, 258.

Teatro Alfieri: " Il bacio di Pigmalione „ di V. Soldani (*Caprin*) V, 216.

id. " Rose Rosse „ di W. Borg (*Caprin*) VII, 69.

Teatro Niccolini: " I Ciompi „ di V. Soldani (*C. Levi*) V, 222.

Firenze — Teatro Niccolini: " Robespierre „ di D. Oliva (*G. Caprin*) V, 216.
id. " Per il pane „ di E. Bermani e " Gli ultimi barbari „ di A. Oriani (*Caprin*) VII, 66.
Teatro della Pergola: " Oblìo „ di Renato Brogi (*Dottor Cajus*) VII, 70.
Teatro Salvini: Il Teatro drammatico sperimentale (*Caprin*) V, 100.
id. " I ladri „ di G. Cassisa (*Caprin*) V, 138.
id. " Potenze alleate „ di G. Paoli (*Caprin*) V, 216.

Genova — Politeama Margherita: "L'Onda„ di A. Pelaez d'Avoine (*G. Anastasi*) II, 272.
id. " L'Invincibile „ di A. Oriani (*G. Anastasi*) IV, 322.
Teatro Carlo Felice: " Mosè „ [poema di A. Orvieto; musica di G. Orefice] (*G. Anastasi*) IX, 84.

Milano — Teatro della Commenda: Il " Mefistofele „ di M. Giobbe (*Vaccari*) IV, 87.
Teatro dei Filodrammatici: " El garofolo rosso „ di A. Fogazzaro (*Vaccari*) III, 163.
Teatro Lirico Internazionale: " La Città Morta „ di D'Annunzio (*R. Simoni*) I, 322.
id. " Adriana Lecouvreur „ di A. Colautti e F. Cilèa— " Cecilia „ di Orefice (*O. Poggio*) IV, 30.
id. Nei teatri lirici di Milano (*Poggio*) III, 118.
id. " Griselda „ di Massenet (*Poggio*) V, 53.
Teatro Manzoni: " Caccia al lupo „ e " Caccia alla volpe „ di G. Verga (*P. De Luca*) II, 323.
id. " Una tempesta „ di E. A. Butti (*P. De Luca*) II, 367.
id. " El garofolo rosso „ di A. Fogazzaro (*Vaccari*) III, 163.
id. " Sul Gorner „ di Térésah (*P. De Luca*) III, 164.
id. " L'unica scusa „ di Giannino Antona - Traversi (*Sodini*) III, 165.
id. " Gigante e Pigmei „ di E. A. Butti (*P. De Luca*) V, 133.
Teatro della Scala: "Germania„ di Franchetti (*Poggio*) III, 214.
id. " Euryante „ di Weber (*Poggio*) III, 294.
id. " Madame Butterfly „ di G. Puccini (*E. Moschino*) VII, 52.

**Milano** — Teatro della Scala: " Siberia „ di U. Giordano (*D'Este*) VII, 23.

**Modena** — Teatro Storchi: " Matelda „ del M.° G. Abate (*Canevazzi*) VIII, 372.

**Napoli** — Politeama: " La Morte di Socrate „ di Riccardo Carafa d'Andria (*G. Pagliara*) V, 134.

id. "La città morta„, tragedia di D'Annunzio (*E. Strinati*) VII, 201.

id. I Concerti Martucci (*A. Della Corte*) IX, 122.

Teatro Bellini: La " Nemea „ di E. Coop (*S. Procida*) IV, 90.

Teatro dei Fiorentini: " La semina „ di W. Borg (*Gesmundo*) V, 135.

Teatro Mercadante: " Arlecchino Re „ di R. Lothar ed "Erostrato„ di L. Fulda (*G. di Martino*) I, 278.

id. " Maria Emanuela Cattanco „ di Diego De Gregorio (*G. di Martino*) I, 329.

id. " Sperduti nel buio „ di R. Bracco (*G. di Martino*) IV, 326.

id. Sada Yacco (*Duca di Mantova*) III, 289.

Teatro San Carlo: La " Tosca „ di G. Puccini (*E. Marrone*) I, 86.

id. La " Fedora „ del M.° Giordano (*G. di Martino*) I, 379.

id. La stagione del San Carlo (*Duca di Mantova*) III, 124.

id. La " Bohème „ di R. Leoncavallo (*Duca di Mantova*) III, 222.

id. " Cendrillon „ di Massenet (*Duca di Mantova*) III, 290.

id. " Lorenza „ di E. Mascheroni (*Duca di Mantova*) III, 344.

id. "Germania„ di Franchetti (*Duca di Mantova*) V, 56.

id. " Adriana Lecouvreur „ di F. Cilèa (*Mormone*) VII, 25.

id. " Manuel Menendez „ di L. Filiasi (*A. Della Corte*) IX, 17.

id. " La Vita Bretone „ di L. Mugnone (*A. Della Corte*) IX, 93.

Teatro Sannazaro: " El fator galantomo „ di L. Sugana (*G. di Martino*) I, 329.

id. " Le due coscienze „ di Rovetta, " La legge del-

l' uomo „ di Hervieu, " Lucifero „ di Butti, " I fuochi di S. Giovanni „ di Sudermann (*G. di Martino*) II, 23.

**Napoli** — Teatro Sannazaro: " Romanticismo „ di G. Rovetta (*Duca di Mantova*) III, 291.

id. " Quel non so che.... „ di A. Testoni e " Collocata a riposo „ di F. Malvano (*G. di Martino*) III, 167.

id. " L'Ondina „ di M. Praga (*G. di Martino*) V, 257.

id. " La Casa del Sonno „ di C. Bertolazzi (*Damiani*) V, 260.

id. " Papà Giovanni „ di G. Marvasi (*d. m.*) VI, 143.

id. " Tutto l'amore „ di S. Lopez e " Il Giudice „ di Térésah (*d. m.*) VI, 185.

id. " Momo „ di A. Oriani (*e. s.*) VI, 142.

id. " Lulù „ di C. Bertolazzi (*E. Strinati*) VI, 184.

id. " Manuel Garcia „ di L. Tarantini (*A. Della Corte*) VIII, 337.

**Padova** — " Alla prova „ di G. Anastasi (*G. Q. Ruata*) II, 85.

**Parigi** — Comédie Française: " Les arrivistes „ di Brieux (*Melandri*) III, 342.

Teatro d'arte internazionale: La " Mandragola „ de Machiavel et le " Bilora „ de Ruzzante (*R. Le Brun*) III, 293.

id. " Il trionfo „ di R. Bracco (*R. Le Brun*) IV, 266.

id. " Infedele „ di R. Bracco e " Di Notte „ di S. Lopez (*R. Le Brun*) V, 55.

(Vedi: I, 233, 325; III, 126, 169; V, 251, 298; VI, 39).

**Perugia** — Teatro del Pavone: " La Contessa Lara „ di De Angelis (*Lupattelli*) I, 282.

id. " Pietro Perugino „ di F. Guardabassi (*Lupattelli*) IV, 329.

**Roma** — Teatro Adriano: " Bufere della Vita „ di Regina di Luanto (*L. Grande*) I, 138.

id. " Francesca da Rimini „ del Cagnoni (*G. Barini*) III, 221.

Teatro Costanzi: " Francesca da Rimini „ di G. D'Annunzio (*G. di Martino*) II, 356.

id. " Maria Dulcis „ di E. Checchi; musica di A. Bustini (*G. Barini*) III, 299.

id. " In Automobile „ di A. Testoni (*L. Grande*) VII, 203.

**Roma** — Teatro Costanzi: " Fiamme nell'ombra „ di E. A. Butti (*L. Grande*) VIII, 339.
Teatro Manzoni: " Elettra „ di Perez Galdòs (*L. Grande*) II, 33.
Teatro Nazionale: Una commedia premiata (*L. Grande*) I, 280.
id. " Amore cieco „ di S. Farina (*L. Grande*) I, 283.
id. " Le opere di Finnia „ di F. Caputi (*L. Grande*) III, 345.
Teatro Quirino: "L'Egoista„ di C. Bertolazzi (*L. Grande*) II, 183.
Teatro Valle (Casa di Goldoni): Dall' " Eutifrone „ di G. Bovio (*L. Grande*) III, 34.
id. " L'Enigma „ di P. Hervieu (*L. Grande*) III, 117.
id. Brevi novità [Muratori, Montecchi, Catastini] (*L. Grande*) III, 300.
(Vedi: I, 327).
**Torino** — Teatro Alfieri: " Calendimaggio „ di V. Soldani e " Cassio Cherea „ di R. Giovagnoli (*C. Pavesio*) II, 131.
id. "Romanticismo „ di G. Rovetta (*C. Pavesio*) II, 362.
id. " La Principessa Lontana „ di E. Rostand (*C. Pavesio*) III, 120.
id. " La Moglie Utile „ di G. Anastasi (*C. Pavesio*) III, 296.
id. " L'Abisso „ di A. Oriani (*C. Pavesio*) VII, 25.
id. " La Crisi „ di M. Praga (*C. Pavesio*) VIII, 332.
Teatro Carignano: " Mirandolina „ di U. Fleres e A. Lozzi (*L. A. Villanis*) VII, 64.
Teatro Vittorio Emanuele: " A basso porto „ di N. Spinelli (*L. A. Villanis*) III, 219.
id. " Consuelo „ di Cimmino; musica di Rendano (*L. A. Villanis*) IV, 36.
id. " La tentazione di Gesù „, di A. Graf; musica di C. Cordara (*L. A. Villanis*) IV, 264.
**Trieste** — Teatro Verdi: " Sperduti nel buio „ di R. Bracco (*Piazza*) II, 321.

## PARTE V.

### Indice alfabetico della bibliografia

---


Amore G. " Belliniana ". IV, 4 f.
Anastasi G. Il Ministro, romanzo. I, 1 f.
— Alla prova. III, 1 f.
Anile A. Sonetti dell'anima. VI, 1 f.
Antona-Traversi Camillo. I parassiti. I, 2 f.
Archaume A. La Frousse. VI, 5 f.
Arinelli G. Fronn' 'e ruta ogni male stuta!... (*M. O.*) IX, 60.
Baletti G. Espiazione — Sei un angelo. III, 8 f.
Baretta P. Camillo Federici e il suo Teatro (*c. l.*) VII, 102.
Bassi Dom. Raccolta di pensieri sull' arte teatrale, con aggiunta di aneddoti, papere e profili, preceduta *da sua* autobiografia. I, 2 f.
Basso M. Il Generale. V, 1-2 f.
Bellini Ed. Lo schiavo di Cleopatra (*M. O.*) IX, 61.
Bernardini N. M. " La Comédie Italienne en France ". IV, 5-6 f.
Bernardini Fr. La medaglia al valor civile. II, 5 f.
— " Tony ", dramma in 3. atti. V, 8 f.
— La Veggente (*m. o.*) VIII, 232.
Bianchi M. " A figlia da Madonna ". V, 5 f.
Björnson B. Leonarda (trad. da A. Moscariello). VII, 176.
Borg Washington. Tramonto. III, 4 f.
— Rose Rosse. VI, 1 f.
Boutet E. Il Mandro. II, 4 f.
— Nel Centenario della nascita di Gustavo Modena. V, 5 f.
— Quidam (*M. O.*) IX, 95.
Brunati G. Sofonisba (*m. o.*) VIII, 233.
Bustico G. I Teatri musicali di Pavia (*M. O.*) IX, 157.
Butti E. A. Lucifero. I, 6 f.
— Il Gigante e i Pigmei. V, 6 f., e 7 f.
Canevazzi G. Papa Clemente IX.° III, 2-3 f.
— Di tre Melodrammi del sec. XVII°. (*x*) VII, 175.
Cantagalli G. La sposerete. III, 1 f.
Canudo R. La tragédie catholique de Gabriel D'Annunzio (*M. O.*) IX, 126.

Carrara E. Studî sul Teatro Ispano - Veneto di Carlo Gozzi (*c. l.*) V, 4 f.
Castelnuovo (Leo di) " O bere o affogare „. (*M. O.*) X, 108.
Catulli A. I Promessi Sposi. III, 2-3 f.
Cenacchi O. Vecchi motivi di critica (*M. O.*) IX, 156.
Chelazzi G. Appunti critici. IV, 2 f.
Cisotti F. Epilogo (*M. O.*) IX, 157.
Claretie I. " Profils de théatre „. IV, 3 f.
Colautti A. Colomba. III, 6-7 f.
Cosentino G. Un teatro bolognese del secolo XVIII°. I, 1 f.
Costetti G. Il Teatro Italiano nel 1800. II, 1 f.
Cutinelli F. Il Peccato. III, 1 f.
De Amicis U. Amori e birichinate. III, 5 f.
De Frenzi G. Un commediografo banchiere [Il Co. Giovanni Giraud] (*Edg. Maddalena*) II, 185.
De Zerbi R. " Vistilia „. IV, 3 f.
Falbo I. C. Impotenti e Maligni. V, 3 f.
Falchi A. Leonardo musicista. III, 8 f,
Farolfi G. " La tragica e leggendaria storia di Francesca da Rimini. nella letteratura italiana „ (*A. Gentille*) X, 35.
Ferruggia G. Il cervello della donna. I, 1 f.
Fiore R. Gioacchino Murat. V, 5 f.
Franco L. Degli scritti su Vittorio Alfieri (*c. l.*) VII, 29.
Gatta L. Il teatro in Italia dalle origini al Goldoni. VI, 6, 7, 8 f.
Gazza P. Carlo Goldoni a Modena (*c. l.*) V, 4 f.
Gentille A. Una lettera inedita di Carlo Goldoni. II, 2 f.
Giacosa G. " Il marito amante della moglie „ e " Il fratello d'armi „ (*D. M.*) IV, 7-8 f.
Giani R. Il " Nerone „ di Boito. II, 8 f.
Gigante N. Gustavo Modena. VII, 175.
Giobbe M. (Vedi: Racine [Fedra]).
Giraud G. Commedie scelte. (*M. O.*) IX, 126.
Giusti Sinopoli G. Il fondo della coppa. II, 7 f.
Goldoni C. Pamela nubile. V, 4 f.
— La serva amorosa (*A. Gentille*). X, 104.
— Le Bourru Bienfaisant. III, 2-3, f.
Gorki M. Piccoli Borghesi. VI, 2-3-4 f.
Guardabassi A. La Medaglia. I, 8 f.
Guazzaroni T. Un tragico del secolo XVIII°. III, 4 f.
Guetta P. Il canto nel suo meccanismo. III, 6-7 f.
Huret J. Loges et coulisses. II, 4 f.
Jacona G. C. " L'Abisso „. IV, 2 f.

Labanchi A. G. Gli artisti lirici e la scuola del canto. III, 6-7 f.
Lalìa-Paternostro A. Studi drammatici. V, 1-2 f.
Lanzalone G. Scene moderne. I, 8 f.
Lavagna (Fratelli). Figli adottivi. II, 6 f.
Lazzarino A. Fatalità (*m. o.*) VIII, 370.
Le Brun R. Le Bonheur des hommes. VI, 5 f.
— François De Curel. (*M. O.*) IX, 155.
Lembo G. " Madre „, dramma in 5. atti. IV, 5-6 f.
Lesca G. Le Bourru Bienfaisant. III, 2-3 f. (vedi: Goldoni).
Lotti C. Produzioni drammatiche. (*e. s.*) VII, 176.
Lyonnet H. Le théâtre hors de France. I, 3 f.
Maddalena E. Uno scenario inedito. II, 2 f.
— Lazzo (*m. o.*) VIII, 370.
Manzini R. Una spia. (*M. O.*) IX, 32.
Marchese F. Rinunzia. VI, 6-7 f.
Marnold J. Hector Berlioz " Musicien „ (*M. O.*) IX, 55.
Megali Del Giudice G. Francesco Florimo l'amico di Vincenzo Bellini. II, 3 f.
Mongelli L. Fanny Sadowsky. I, 4 f.
Moers di Poradovo G. Michele il Valoroso. V, 6 f.
Nani G. E. Nuovi tempi. II, 8 f.
Oriani A. Ultimo atto. VI, 2, 3, 4 f.
Pansardi G. In anima rude. (*m. o.*) VIII, 371.
Pesce P. D. Riflessi. VI, 6, 7, 8 f.
Pilo M. Psicologia Musicale. VI, 6, 7, 8 f.
Principessa Dora. Monologhi. I, 4 f.
Racine J. Fedra, trad. da M. Giobbe. (*M. O.*) IX, 125.
Rasi L. La Duse. II, 3 f.
Rinieri F. Della vita e delle opere di Silvio Pellico (*F. Musso*) II, 37.
Rossi Eug. " Verso l'azzurro „, dramma in 3. atti. V, 3 f.
Roversi G. In memoria di Riccardo Wagner. V, 3 f.
Ruta F. P. Metodo teorico-pratico di canto corale. VIII, 299.
Ruta R. L'Arpa, origine, storia cronologica, meccanismo. Riassunto storico scientifico della musica. III, 4 f.
Scrocca A. Studio critico sull' " Agamemnone „ e sull' " Oreste „ di V. Alfieri (*c. l.*) VII, 135.
Seganti G. " Per la sua memoria „ (*M. O.*) X, 34.
Segré A. Il Teatro Pubblico di Pisa nel seicento e nel settecento. V, 3.
Serao M. Il teatro italiano [Quello che è—Quello che si è prodotto] (*d. m.*) VIII, 297.
Signorini G. Vita di Giuseppe Verdi. III, 5 f.

Sorvillo A. Piccolo Teatro. I, 4 f.
— Andrea Manfredi. III, 1 f.
Spinola M. Piaghe del tempo. I, 8 f.
Strinati E. Apostoli (*g. d. m.*) VIII, 230.
Sudermann H. I fuochi di S. Giovanni. I, 6 f.
— Evviva la Vita! IV, 1 f.
— Johannes. V, 1-2 f.
Tabanelli N. Il Codice del Teatro [Manuale], I, 7.
Tardini V. I teatri di Modena—Il teatro Aliprandi. I, 1 f.
Tauro G. Arrigo II° d'Inghilterra. II, 7. f.
Toldo P. Molière en Italie (*c. l.*) V, 6 f.
Uaidenoff S. I figli di Vaniuscin. V, 1-2 f.
Umano. Teatro Nuovo Drammelodico. III, 5 f.
Vasè U. L'onorevole non c'è. IX, 60.
Villari Raff. Poemi drammatici. IV, 4 f.
Vinardi A. " Cafè-Chantants „. IV, 2 f.
Wilde O. Salomé, versione italiana di G. Garibaldi Rocco. I, 5 f.
Wondrich G. La Rovina—Trilogia sociale. IV, 1 f.
Zandrino. Due drammi (*m. o.*) X, 140.
Zangarini C. Palcoscenico e Platea. IV, 1 f.
— Catullo (*M. O.*) IX, 29.

# L. A. VILLANIS

Dalla attività intelligente di Luigi Alberto Villanis attendevamo, noi, studiosi di musica, e il pubblico, che già comincia a desiderare divulgazioni dell' arte bella, il nuovo lavoro, germinato fra un lieto sorriso feminile e il plauso d' una nuova folla di discepoli; esso sarebbe stato, certo, un' altra affermazione della sua lucida mente e della sua vasta coltura: *Arte del Pianoforte*, quasi un tomo secondo della preziosissima *Arte del Clavicembalo*. Ci giunge la notizia della sua morte. Si porta, oggi, il lutto per un artista sincero, per un maestro cortese, per un amico cordiale.

⁂

I suoi lavori, onde è adorna la scarsa libreria della critica musicale italiana sono troppo noti, e favorevolmente, perchè ancora se ne discuta. I suoi articoli, i suoi opuscoli sono stati letti sempre con vivo interesse, seguiti con plauso dagli studiosi e dagli iniziati, e hanno avuta una vita di ricordo assai più lunga del breve giro d' ore serbate a queste carte stampate quotidiane. Poichè egli, anche disputando con i dotti, anche argomentando con vivido lume di dialettica contro i critici avversi alle sue teorie estetiche, serbò un raro equilibrio critico, e parlò con il linguaggio più chiaro, chiamando innumeri neofiti attorno all' altare dell'arte.

Nessuno ha mai potuto rimproverargli una critica ingiusta: mai: spesso fu acerbo, aspro, contro certe volgari manifestazioni del trivio tripudiante al suono degli strumenti plebei, al canto sguaiato degli avvinazzati sragionanti: e chiunque abbia venerato quest' arte,

nostra vita stessa, gli elevò in cuor suo, o apertamente, una lode sincera. Costante suo pensiero fu quello di inalzare il grado della musica contemporanea a più alto soglio, verso un fastigio soleggiato, verso una ideale perfezione, incitando tutti alla coltura e alla magnificenza della dignità artistica.

Così additò la via agli scolari; ed egli stesso la percorse infiorandola.

Convinto che un musicista non debba isolarsi e isolare la propria cultura dalle arti, egli insinuò il suo vigile spirito fra le vibrazioni di tutte le arti e comprese in una visione sola l' armonia di esse, accomunandole nei loro originari principii estetici: tentò la simultaneità delle cause diverse e la vaghezza formale complessiva delle manifestazioni: fissò più addentro la vista, nella natura stessa degli elementi, cercò la virtù emotiva dell'arte a lui prediletta; tenne conto dell' analisi matematica della natura dei suoni, e ne vide i risultati ultimi con intuito di psicologo.

E nel diffondere tanta dose di dottrina nelle pagine dei suoi lavori mostrò di possedere una forte qualità: d' essere scrittore abile. Veramente, era arduo lavoro compiere tanta costruzione, riposante su quelle basi scientifiche donde sorge l'edificio delle arti, serbando la leggiadria nell' ordine e la grazia nelle asperità. Ma una grande simpatia di forma accompagnò e decorò ogni suo studio: quella simpatia che è fra le migliori virtù d' ogni manifestazione d' arte, che fa sparire l' orrore della pedanteria.

*

Dei suoi lavori: *Lo spirito moderno nella musica, Il saggio di psicologia musicale*, *L' imagine poetica*; *Come si sente e come si dovrebbe sentire la musica, L'Estetica e la psiche moderna nella musica contemporanea*, *l'Arte del Clavicembalo*, due resteranno a lungo fra i più ricercati, fra gli indispensabili: *Il saggio di psicologia* e l' *Arte del Clavicembalo*: scevri di critica combattiva, questi due volumi sono due fonti di sapienza, e i migliori documenti della sua sapienza.

*

Assai spesso, tessendo un elogio funebre, è buona retorica incitare gli ascoltanti a imitare le virtù del lodato. Ma, stavolta, il grande amore alla musica e il grave sconforto per le tristi condizioni dell' arte e della critica consigliano a lodare infinitamente l' estinto, perchè sia preso ad esempio. Molti scrittori, molti artisti,

molti apostoli, come il Villanis, sarebbero necessari all'arte italiana, per incitarla e sollevarla. Ed egli li avrebbe formati, con la quotidiana scuola, con la propaganda dei suoi libri. Ma, ahimè!, egli è morto giovine, e i suoi discepoli sono ancora scolari. Ma i suoi libri faranno ancora del bene, come egli lo avrebbe fatto con la sua parola.

*

La *Rivista* nostra lo ebbe collaboratore e oggi è in lutto; sa quanto essa abbia perduto e quanto abbia perduto la musica italiana.

Alla vedova, recente sposa, non giovano parole di conforto, poichè noi stessi ne sentiamo l' inefficacia. Ma vogliamo solo ricordarle che una grande opera bella ella farà, conducendo a termine la stampa del libro che il suo compagno curò fin nei supremi giorni, legando a esso l' ultima sua luce intellettuale e l' ultima sua speranza. E se noi potremo vedere, un giorno, questo libro, noi lo serberemo fra il cedro, fra i più cari, come un ricordo.

**Andrea Della Corte**

# Bibliografia

CARLO BERTOLAZZI—*Lorenzo e il suo Avvocato* — Commedia in due atti. Milano — Casa editrice Baldini, Castoldi e C.° 1906.

Con pretese molto modeste, questo lavoro del Bertolazzi presenta dei pregi più che notevoli: in primo luogo giustezza di sentimenti, caratteri equilibrati, e commozione sincera. Vi è dipinto a tinte fresche e delicate un delizioso interno di famiglia; di una povera ed ordinata famiglia. Lorenzo, un vecchio maestro elementare di villaggio, ha allevata e tenuta con sè fin da bambina una nipote rimasta orfana, in tenera età, di ambedue i genitori.

Nannina è piena di gratitudine pel vecchio zio, ed ha per lui le più affettuose premure; ma ella è giovane, ed ama Giuliano. Questi riesce ad avere un modesto impiego a Roma, sposerà Nannina, e partiranno. Ma intanto lo zio non sa ancora nulla di questo romanzetto d'amore, bisognerà dirgli tutto in una volta. L' impressione è terribile pel povero vecchio, che si vede condannato a restar solo negli ultimi e più penosi anni della vita; ma egli non cede a nessun istinto egoistico, è un animo mite e dolce, ma, nello stesso tempo, forte, e riesce a nascondere il suo dolore per non turbare la felicità di Nannina.

Il secondo atto è commoventissimo; sono le cinque del mattino; Nannina è per partire pel viaggio di nozze, fa le valigie e i bauli, mentre lo zio l'aiuta. Sono entrambi eccitati, prossimi a scoppiare in lagrime, ma si fanno forza. Lorenzo è eroico con semplicità, e naturalezza. Nulla commuove più che la sua bonarietà; la sua ostentata allegria; la nipote è un po' spettinata, egli insiste per arricciarle i capelli: poi fa agli sposi un suo modesto regalo, e si mostra allegro fino all'ultimo. Però, quando Nannina è partita, egli, girando intorno lo sguardo, scorge il braciere acceso per riscaldare il ferro da arricciare, e ne è come suggestionato... si lascia così andare al suicidio. Si ha così una fine eccessiva che guasta la

bella e semplice sobrietà di linea di tutto il dramma. Il pensare Lorenzo solo e sconsolato nella sua povera casa ci commoverebbe molto di più, e sarebbe più verosimile.

Un personaggio importante in questo semplice dramma è l' Avvocato, un pappagallo, divertimento di Lorenzo, che ripete molte volte bene a proposito le poche parole che sa, e che introduce nel dramma un sobrio elemento di comicità.

**M. O.**

---

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA dalla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw

*Fondatore responsabile* Gaspare di Martino

# Il trasferimento della " Rivista Teatrale Italiana „ da Napoli a Firenze e i suoi nuovi direttori.

Se non sulla memoria, desidero di contare sulla bontà di tutti i lettori di questa *Rivista Teatrale*, per notare, nel momento in cui essa si trasferisce da Napoli a Firenze, se quanto fu detto da me, sei anni or sono, nel programma iniziale delle sue pubblicazioni, fu mantenuto in grande o piccola parte. La risposta onesta è questa: non in grande e non in piccola, ma in molta parte. Il programma ebbe linee larghe, non però inadatte a conseguire il loro sviluppo totale. Occorreva, in quanti lo approvarono e promisero di sostenerlo, una miglior fermezza di fare onore ai propri impegni. Ciò non si è verificato ed il numero dei sostenitori, in conseguenza, si è andato assottigliando, ma non è divenuto irrisorio mai, ed in prova sta il fatto che la promessa originaria di garentire per un anno soltanto la pubblicazione della *Rivista*, questa ha potuto compiere alla fine dell'anno millenovecentosei il suo sesto anno di vita, ed ora si avvia ad attingere nuove energie, che le consentiranno di vivere per altri anni, che le auguro in gran numero e tutti prosperosi.

Il programma originario, senza dubbio, era vasto, ma, se avesse trovato in tutti coloro che l'approvarono la modesta cooperazione che esigeva, il risultato sarebbe stato ben diverso, nel senso che avrebbe imposto un minor quantitativo di sacrifizii alle poche persone che gli son rimaste affezionate, ed avrebbe reso un più ampio servigio allo scopo stesso, per cui fu segnata la sua realizzazione. Il saggio intravisto di energia collettiva non ha in tutto risposto alle aspirazioni

che lo animarono, ma le poche volontà ferme che si son sostituite al complesso di forze invocato prima, sono pur servite a dimostrare che niuna ricchezza al mondo può meglio agevolare il conseguimento di propositi schietti e saldi, quanto la sola onesta buona volontà. A questi animosi e fedeli cooperatori, con il commiato, giunga il miglior saluto del mio cuore memore e grato.

Certo, una pubblicazione speciale come questa, la quale riserba il suo contenuto a studii che non facilitano la corsa alle fame usurpate, non può trovare ampio consenso in chi ha delle cose teatrali un concetto frivolo. Essa perciò deve rivolgersi a quegli studiosi, che in Italia non mancano, i quali sanno avere della scena nostrana un concetto ben diverso, perchè ne approfondiscono tutti i significati, non rimanendo soltanto, più a titolo di svago che di altro, qualche ora in una sala di spettacoli, ma dedicandosi a quelle discipline di cultura, per cui esistono spiriti che possono essere amici del teatro, inteso come Istituzione di Bellezza e di Sapienza, più perchè conoscono i libri che lo illustrano, che non le rappresentazioni sceniche dei nostri tempi, avvilite da tutte le manovre della speculazione immonda, che lo snaturano. Ma se non sugli interessati, una pubblicazione come questa, può però contare sul giudizio del pubblico colto, a cui tutti i misteri della presente ignominia scenica non sono sempre svelati; a quel pubblico al quale ho avuto il torto di non farla molto conoscere, anche perchè sarebbe stato utile e bello che ad una moltitudine intelligente e spassionata avessero parlato, con sincerità e con coraggio, i pochi sostenitori della *Rivista,* che, spesse volte, assumendo appunto rilievi di buona battaglia, è riuscita a conquistare le simpatie dei migliori lettori d'Italia e dell'Estero, lasciando traccia di ricordi in grandi giornali, che non han disdegnato di seguirla nelle sue audaci polemiche.

Quello che non ho potuto e saputo fare io, per tante ragioni che non è il caso qui di enumerare e riferire, potranno e sapranno fare, con arditezza e passione pari al loro ingegno ed alla loro cultura moderna, Cesare Levi e Guglielmo Anastasi, i quali giungono in tempo per togliere dalle mie

deboli spalle la quantità e qualità di sacrifizii da me fatti per sostenere questa Rassegna d'eccezione, e, volontariamente, con tutta la coscienza delle responsabilità di lavoro e di nuovi sacrifizii che essa richiede, assumono l' impresa di continuarne le pubblicazioni, col proposito, degno in tutto dei due giovani e forti scrittori, di far penetrare nella coscienza pubblica il convincimento dell'utilità che può produrre nel campo degli studii dell' arte lirica e drammatica la " Rivista Teatrale Italiana "; quello stesso convincimento, cioè, che è nell'animo loro e per il quale mi è stato facile di poter trovare in essi successori tanto decisi nell'affrontare un lavoro che non è fatto per conquistare facili lodi, ma per costringere ad una ricerca paziente da compiere a tutto vantaggio della storia e dell'arte viva del Teatro. Non un patto pecuniario ci ha resi concordi nell'idea di trasferire questa Rivista da Napoli, dove ha vissuto per sei anni, a Firenze, dove una nuova vita rigogliosa l'attende; non una mira di facili guadagni morali e materiali ci ha legati nell'attuazione di tal trasferimento, ma soltanto un comune elevato desiderio di assicurare alla Rassegna nuova vigoria di lotta e di vita, aperta a tutti i veri amici dei buoni studii teatrali.

Simile concorde idealità evita al mio spirito l' amarezza che ci procurano i distacchi dalle cose che amiamo, e per le quali abbiamo creduto doveroso di affrontare tutti i sacrifizii che ci sono stati possibili. La cortesia poi dei nuovi Direttori, che mi vogliono ancora loro compagno di lavoro, mi conforta e così in essa, quanto nello slancio dei due egregi scrittori a rinnovare la vitalità di questa cara Rivista, io trovo, con dovizia inattesa, la ricompensa a tutte le fatiche sostenute e a tutte le ansie, alcune delle quali veramente tormentose, provate per Essa!

**Gaspare di Martino**

# "SALOMÈ"

**Dramma Musicale di OSCAR WILDE**
**Musica di RICCARDO STRAUSS**

Oscar Wilde ha scritto *Salomè* servendosi di una penna squisita e terribile, acuta come un bulino imprimente sulla tavola cuprea scorci ricchi di luci e di penombre. La tragedia dell' ex prigioniero di Reading somiglia infatti un' acquaforte policroma dalle tinte strane, dai valori esagerati, dalle prospettive violente per un brusco succedersi di piani.

Visione febbrile di un momento catastrofico della storia — la putrida e corrotta civiltà orientale che si sfascia nel cozzo con le energie vivide ed audaci di una nuova coscienza dell' umanità — essa è il prodotto di uno spirito inquieto, fondamentalmente attossicato.

I suoi personaggi — Salomè, Erode, Erodiade, gli ebrei, i nazareni, i romani, i siriaci — rappresentano tutte le varietà e tutte le gradazioni della follia.

Sono figure di mistici, di erotici, viste attraverso l' incubo di un sogno tormentoso e cattivo (quasi che la fosca luna illuminante coi suoi pallidi raggi la terrazza del Tetrarca sia un enorme prisma che deforma gli aspetti e altera le azioni) le quali si agitano in una atmosfera allucinatoria, dove la logica normale dei fatti si contorce con un succedersi apoplettico e disorganizzato di avvenimenti.

L' impressione che si ha da un tale lavoro è insieme acre e delicata: da questa *Salomè* scaturisce un fascino complesso, squisito e grossolano a un tempo.

Poichè la *Salomè* di Oscar Wilde racchiude un equivoco profondo, derivante dal contrasto vivissimo tra la ferocia brutale dell' azione scenica e la raffinata eleganza delle immagini e dei concetti dei personaggi. In *Salomè* c' è un dualismo stridente tra il soggetto e la forma, tra la materia tragica e i suoi modi di espressione.

I personaggi di *Salomè,* mentre agiscono non molto diversamente che i piccoli e turpi borghesi zoliani di *Pot-Bouille* o i paesani impulsivi e rudimentali della *Terre*, parlano invece con lo stile prezioso degli eroi di Maeterlink. Sono protagonisti di un dramma verista, i quali si esprimono con la forma letteraria colorita, immaginosa, spesso contorta e lambiccata dell' arte dei simbolisti o dei decadenti.

Perciò Salomè, Erode, Erodiade, Jokanaan — come furono visti da Oscar Wilde — meglio che nell' augusto quadro storico della Giudea si muoverebbero a loro agio entro la cornice della società contemporanea; le loro beghe familiari, le loro turpitudini morali, le loro paure, più opportunamante che sotto il cielo incantato di Galilea sulla fastosa reggia del Tetrarca, si potrebbero svolgere fra le prosaiche mura di un appartamento d' affitto, là dove Gervasia e Lantier definivano le loro quistioni coniugali a colpi di bastone e a bicchierini di zozza — mentre la piccola Nanà si preparava alla sua carriera amorosa; o dove Gabriele Syveton (per uscire dal romanzo naturalista alla cronaca della vita vissuta) esercitava la sua corruzione domestica. E io mi figuro volontieri la famiglia del re di Giudea — spogliata dei lussuosi manti e dei veli profumati per indossare semplici e modesti abiti borghesi — stare riunita intorno a una tavola illuminata da una lampada a gas a sospensione: Erode deputato nazionalista, seduto fra la moglie e la figliastra, ha sguardi e gesti di concupiscenza per questa, pur cercando di eludere l' attenzione della prima; intanto dalla finestra aperta sulla strada sale la voce di Jokanaan, un fanatico oratore socialista rivoluzionario, che predica lo sfacelo della società presente.....

Anzi la tragedia di Oscar Wilde in confronto della letteratura verista, specialmente in confronto della « Storia naturale e sociale di una famiglia sotto il secondo impero », cui è pur possibile prestare un significato simbolico, una morale, è di un' eccessiva e nauseabonda bassezza, non ravvivata da un soffio di poesia, da una vibrazione di sentimento. I suoi personaggi sono esseri senza vita interiore, senz' anima: sono rappresentati unicamente come belve umane furibonde in accessi di demenza erotica o mistica, e soltanto la virtuosità della forma letteraria può farli apparire per un momento per creature di un genere d' arte diverso da quello al quale appartengono.

*

Passiamo ora alla musica che Riccardo Strauss ha scritto per *Salomè*, ma esaminiamo prima il carattere fondamentale di tutta l'opera di questo eminente compositore.

Riccardo Strauss occupa in quest'ora uno dei posti più in vista. Il suo ideale musicale è discutibile, ed è stato e sarà infatti molto discusso, ma non v' è dubbio ch' egli merita la grande rinomanza ond' è circondato, perchè anche se Strauss persegue una meta che per molti è sbagliata, egli procede animato da una forte coscienza artistica, da uno studio nutrito, da una bella e audace pertinacia che non possono non riscuotere l' ammirazione generale.

Riccardo Strauss prima ancora che alla maturità degli anni era giunto alla maturità dell' arte. Egli è uno di quei creatori fortunati che non hanno conosciuto le incertezze dei primi tentativi in mezzo ai quali ogni artista va ricercando se stesso. Egli ha mosso i primi passi già armato di una sicura e vasta scienza, già indirizzato verso uno scopo determinato e preciso, verso una forma di espressione artistica più di ogni altra confaciente a mettere in pieno valore le particolari qualità del suo talento musicale.

Riccardo Strauss ha una produzione sorprendente per numero e vastità di opere: sono lavori pianistici, vocali, di musica da camera; ma sopratutto è nel genere strumentale ch' egli eccelle. Strauss si è segnalato con una collana di poemi sinfonici nei quali dimostra un sapere così profondo e un' abilità così addestrata, da valergli il nome di « virtuoso dell' orchestra ».

Da chi egli discende? Da quali forme artistiche precedenti ha egli attinto l' esempio? Quali maestri ha egli studiato per poi dimenticare, e prendere così il volo libero verso spazi non ancora esplorati?

I musicisti moderni derivano, è noto, dal grande Johann Sebastian Bach. Nella sua arte sono riassunti i caratteri essenziali della musica di tutti i popoli civili. Lo stile di Bach — che è la risultante più cospicua degli sforzi secolari dell' evoluzione musicale per fissare l' espressione dei sentimenti mediante i suoni in speciali rapporti di tonalità, in speciali atteggiamenti armonici, polifonici e ritmici adatti a stimolare la nostra sensibilità e la nostra emotività — si può identificare con lo stile di quelle composizioni per organo, nelle quali l' immortale *cantor* di Eisenach si elevò a un magistero d'arte finora mai superato, e nelle quali tutte le conquiste della musica moderna o sono gia applicate o sono contenute in germe.

Lo stile di Bach, e degli altri che sono venuti creando in quella direttiva, è il pascolo artistico di ogni musicista.

Orbene si direbbe che Riccardo Strauss non abbia mai attinto alle fonti dell' autore dell' *Arte della fuga* e delle *Cantate*, tanto i suoi procedimenti musicali si scostano da Bach. Riccardo Strauss potrebbe essere chiamato l' *Anti-Bach*.

Tuttavia nella storia della musica Riccardo Strauss non è un fenomeno sorto isolatamente, staccato dalla serie dei compositori. La sua opera si può riallacciare a quella di Wagner, di Liszt e di Berlioz.

Però se Riccardo Strauss avrebbe potuto arrivare al poema sinfonico anche senza l' esempio di Liszt e di Berlioz, ai quali prese a prestito il quadro dell'opera sua, è difficile pensare ciò che questa sarebbe se non fosse stata preceduta dall' opera di Wagner, dalla quale deriva tutta la sua essenza.

Questa essenza è data dal *leitmotif*. Riccardo Strauss applica il *leitmotif* nel grado cui l' ha lasciato l' autore del *Tristano* e del *Parsifal* al genere sinfonico della « musica a programma ».

Ma la formula wagneriana del *leitmotif* riceveva significazione anche dal dramma lirico, dalla scena: dalla poesia e dal gesto dei personaggi.

Nel poema sinfonico tutto ciò è scomparso, e non resta altro che la musica. Perchè la musica possa avere la stessa efficacia che nel melodramma, essa deve arricchirsi di altri elementi che — in difetto del poema e dell' azione scenica — diano un sufficiente rilievo alla idea musicale. Cioè nel poema sinfonico il *leitmotif* deve essere aggiunto di tutta quella materialità che non gli è affatto necessaria nell' opera in musica.

E Riccardo Strauss nel *Don Juan*, nel *Don Quichote* nel *Till Eulenspiegel*, nell' *Heldenleben*, nella *Sinfonia domestica* adopera appunto dei *leitmotifs* densi di significazioni extra-musicali, dove egli tenta di esprimere anche particolarità che non è funzione della musica di descrivere.

Così egli dà una grande importanza al ritmo e al colore orchestrale, mentre al contrario si cura poco della scelta dello spunto melodico.

Per un errore inconcepibile la musica di Strauss è stata chiamata musica psicologica, mentre essa è musica verista, nel più stretto senso del termine.

Prendendo per esempio *Don Quichote*, si capisce che la musica oltre all' esprimere i sentimenti d' amore per Dulcinea, di paura

vile del suo scudiero di fronte alle avventure nelle quali è esposto; oltre al descrivere gli spettacoli della natura, il fruscìo del vento che agita i mulini o il chiacchiericcio del ruscello che scende dalla Sierra Guadarrama, si studia di determinare tutta la figura fisica e morale di Don Quichote, il peso fors' anco della sua persona, il valore della sua mente, anche magari l'età di Dulcinea, scendendo così in differenziazioni sottili e precise, talchè la sua struttura deve rispondere tassativamente a tutte queste considerazioni affinchè i tipi musicali di Don Quichote, di Dulcinea o di Sancio Pancia siano fissati in modo compiuto ed evidente.

Questo per ciò che riguarda la funzione della musica nel poema sinfonico di Riccardo Strauss.

Quanto alla sua costruzione, il *leitmotif* è in Strauss assai più breve e spezzettato che in Wagner. Raramente oltrepassa due misure, e più che come una vera e propria frase esso si svolge secondo l'apriorismo di una forma extra-musicale, asservito in tal modo a un piano preformato implacabile e insensibile ai supremi trasporti del sentimento.

La bellezza dello spunto melodico è sacrificata nelle lambiccature degli sviluppi tematici, nei meandri sapienti del contrappunto, negli accavallamenti di fugati superbi di fattura, dove i soggetti e le risposte già enunciate si ripresentano ora in aumento ora in diminuzione.

Così, nonostante l' amorfismo apparente, nella musica di Strauss abbiamo l' idolatria cieca e completa della forma. Ma non già la forma spontanea che nasce direttamente dall' ispirazione come in Bach o in Beethoven, i quali del resto procedevano secondo il gusto e la scienza musicale dei loro tempi; bensì una forma prevista, nella quale « il programma » ha già disegnati i compartimenti, distribuiti i casellari, impiantati gli ingranaggi attraverso ai quali il *leitmotif* viene sminuzzato, contorto, torturato.

Ridotto a proporzioni minime, per cui perde quasi ogni personalità estetica e sonora, questo *leitmotif* che serpeggia in mille guizzi nella magnifica trama di un' orchestra sorprendente per ricchezze di tonalità, non è qualche volta più avvertibile nè più precisabile di quello che un pezzettino di creta rosso o verde sia nel grande mosaico in cui ricorre centinaia di volte.

Fatte queste osservazioni sull' arte di Riccardo Strauss, passiamo a esaminare la musica di *Salomè*.

L' opera produce un' impressione enorme, vivissima.

Rimarrebbero certamente delusi coloro i quali cercano nel melodramma una sorgente di sensazioni dolci e languide, di vibrazioni molli e soavi. Per questi assetati delle confessioni d'amore, delle estasi passionali ci sono tutte le varietà del patetico, dall'*Orfeo* alla *Dannazione di Faust*, dalla *Lucia* al *Tannhauser*, dalla *Traviata* all'*Eugenio Oneguine*. Opere di sognatori, i quali erano spinti a scriverle da un impulso infrenabile, e dove par quasi che le melodie nella loro trama armoniosa, delicata e spontanea non siano frutto della fantasia che le ha inventate, ma si siano imposte come una necessità sentimentale ai loro creatori; esse nella profonda diversità delle loro origini mantengono pur sempre un' aria di famiglia che le fa mille miglia distanti da *Salomè*. A questo riguardo la musica di *Salomè* è improntata dunque ad una originalità senza precedenti.

*Salomè* non ha introduzione. Strauss è entrato subito in materia con un tremulo cromatico ascendente entro il quale serpeggiano i dialoghi dei soldati appoggiati alla balaustrata del palazzo di Erode, che espongono similitudini sulla luna. Striduli accordi in terza accompagnano le grida dei convitati che orgiano nella vicina sala del banchetto, mentre Narraboth, il giovane sirio invaghito della principessa Salomè, tesse l' elogio di questa e dal fondo della cisterna si eleva la voce ammonitrice di Jokanaan, il profeta, che annuncia la venuta del Redentore con un ampio disegno diatonico, una frase larga e piana, ridente come una promessa, che contrasta per il suo carattere sereno e riposante con tutti gli altri motivi dell' opera. Così essa rappresenterebbe armonicamente la verità, e la dissonanza, l' errore.

Sopra un movimento in tre quarti nel quale s' insinua furtivo come un colubro il tema dell' erotismo di Salomè, entra la perfida figlia di Erodiade. Questo tema si accentua e si sviluppa quando essa, punta dal desiderio di veder Jokanaan, si rivolge insidiosamente a Narraboth perchè rompa la consegna ricevuta e faccia salire alla presenza di lei il Battista.

La scena fra Salomè e Jokanaan è altamente ispirata. Il compositore ha qui dimenticato ogni apriorismo di costruzione musicale e si è lasciato trascinare a scrivere una pagina di una bellezza feroce e selvaggia.

« Jokanaan, io sono innamorata del tuo corpo: il tuo corpo è

bianco come le nevi che dormono sulle montagne di Giudea; come le rose del giardino della regina di Arabia..... i tuoi capelli m' invaghiscono: somigliano grappoli d'uva nera, sono come i cedri del Libano che dànno ombra ai leoni. Nulla è così nero come i tuoi capelli: le notti lunghe in cui la luna si nasconde, in cui le stelle hanno paura, non sono così nere. Il silenzio che dimora nella foresta non è così nero..... la tua bocca somiglia un nastro rosso sopra una torre d' avorio, una melagrana tagliata da una lama d' avorio. I fiori del melograno che nascono nei giardini di Tiro non sono così rossi, gli squilli rossi annunzianti l' arrivo dei re non sono così rossi..... lasciami baciare la tua bocca.... io bacerò, la tua bocca, Jokanaan... io bacerò la tua bocca! »

Una frase larga, calda di passione, sottolinea il cupido capriccio della principessa. I temi della luna, dell' avvento del Redentore, dell' amore di Narraboth per Salomè s' intrecciano al motivo principale, che signoreggia nella varietà di modulazioni alle quali l'autore lo sottopone, creando nuovi e suggestivi rapporti fra le tonalità a traverso cui fa passare la melodia: schianti acri di dissonanza rendono la perversione dello spirito acceso di Salomè, mentre accordi calmi, di un ascetismo ribelle alla follia dei sensi, accompagnano le imprecazioni del profeta. Narraboth esasperato, si uccide ai piedi di Salomè, Jokanaan è ricondotto nella sua segreta. Un breve intermezzo orchestrale, commento del duetto precedente, collega la prima parte dell' atto al resto della tragedia. Il tema orgiastico del festino si fa risentire, ed appaiono sulla scena il Tetrarca, Erodiade e i loro ospiti. Il terrore misterioso che Jokanaan imprime al superstizioso Erode è segnato coll' insistente ripetersi della scala discendente maggiore alterata coi gradi di quarta quinta e sesta aumentata: disegno che si svolge nel registro basso, mentre il tema di Narraboth riappare modificato dagli accordi della paura del Re di Giudea. La gelosia di Erodiade per la figlia, e il suo odio per il profeta che dal fondo della cisterna insulta la concubina del Tetrarca, passando con armonie piane, che sembrano significare un buon senso volgare ma giusto nella donna che vuole avvincere l' anima molle e vile del suo signore e che non presagisce nulla di buono per sè in quella situazione satura di desideri impuri o di minaccie. Il quintetto degli scribi, i quali impegnano una discussione teologica intorno alle predizioni di Jokanaan è un pezzo di musica ipertraussiano. Il compositore ha applicato qui la formula nella sua interezza. Siccome i giudei sono nell' errore e nell' assurdo, la musica degenera in tutte le possibili aberrazioni armoniche, come se fosse resa da

una tastiera accordata coi tasti disposti in un ordine cervellotico. La sensazione acustica che se ne riceve è di un gracchiare da sinagoga, reso con una non improbabile intenzione antisemita, e nel quale ogni tanto si distingue un tema cocciuto disposto in fugato. Questo pezzo d' assieme, che è di una concertazione vocale difficilissima per le sue stravaganze, può, come ho detto, dare soltanto un' impressione esteriore.

Strauss si è valso di un mezzo puramente materiale, come un pittore che per dipingere una stalla adoperi del concime o un poeta elegiaco che si serva di una carta violetta per stampare i suoi versi. Il suo sistema si manifesta in questo pezzo con maggiore evidenza poichè qui nessuna ispirazione soccorre l' artificioso edificio del commento sonoro a una arida diatriba sofistica. Il quintetto degli scribi è la quintessenza dell' arte di Riccardo Strauss, sempre imponente o perfino opprimente per la bravura di cui il maestro fa mostra, ma ben di rado elevandosi a una concezione spontanea, al di là di ogni preoccupazione di combinazioni sapienti, e nelle quali la mente sembra avere una parte eccessiva a detrimento del piacere dell' orecchio.

Erode, in uno stato di ebbrezza, guarda a Salomè con occhi pieni di concupiscenza. Egli vuole ch' essa danzi per tener vivo in lui l' ardore erotico che le carezze di Erodiade non bastano ad estinguere. Il Tetrarca promette alla figliastra tutto quello che vuole, anche la metà del suo regno purchè acconsenta a slaneiare in lascive ondulazioni il sue giovine corpo lussurioso di vergine. Erodiade invano protesta, e la danza incomincia, dopo che Erode ha giurato di concedere a Salomè quello che ad essa piacerà di chiedergli.

La danza dei sette veli è un ritmo selvaggio nel quale glissano serpentinamente gli istinti perversi di Salomè. Un simile carattere dovevano avere le ridde erotiche delle sacerdotesse di Astartè che andavano a terminare in orgie generali nell' interno dei templi fenici. Il tema del desiderio di Salomè per Jokanaan domina come il presagio della richiesta ch' essa farà al Tetrarca. Esso scorre colla violenza di un' ossessione toccando tutte le tonalità, infiltrandosi nelle armonizzazioni più aspre, ricco di trilli solleticanti, di arpeggi pigmentati da un forte aroma di femmina in furore e sottolineati coi colori più smaglianti dell' orchestra. Il movimento si fa sempre più incalzante, vertiginoso e si esaurisce in una frenetica vibrazione voluttuosa.

Salomè, in premio della danza, impone che le sia data la testa di Jokanaan. Gli accenti di Salomè hanno in questo punto l' into-

nazione della voce parlata, altro dei procedimenti veristi di Strauss, il quale nei momenti più culminanti dell' azione concede alla sua musica di essere il meno musicale possibile. cioè la distoglie dal suo compito di simbolo per divenire un mezzo di riproduzione della realtà. Erode vuole dissuadere Salomè e le offre gemme, animali preziosi, il mantello del sacerdote massimo, il velo del santuario (« oh! oh! » protestano i giudei), tutto, fuorchè la vita del profeta. Salomè insiste, e allora il Tetrarca, affranto dall' inutile disputa, cede. Il braccio del boia, un enorme braccio nero, esce dalla cisterna recando sopra uno scudo d' argento la testa di Jokanaan. Salomè l' afferra. Erode si nasconde il viso col mantello. Erodiade sorride soddisfatta. I nazareni s' inginocchiano e cominciano a pregare. Quest' ultima scena è di un effetto colossale. Il furore erotico di Salomè, arrivato al parossismo, si sfoga in accenti belluini. I temi già presentati in precedenza si avvivano ora dalla fiamma della voluttà soddisfatta. Le parole non sanno rendere l' impressione di mostruosa bellezza che la musica produce. Sono grida della voce e dell'orchestra, che assurgono a perorazioni di trionfo della sessualità perversa della principessa siriaca, e che scuotono fortemente fino al malessere.

Brevi accordi finali accompagnano l' ordine dato da Erode ai soldati di uccidere la femmina impura.

La prima impressione è dunque di sbalordimento. *Salomè* è una opera incomparabile nel vero senso letterale che non vi è nessun altro termine di confronto possibile con lei nella storia della musica. Se noi dovessimo graduare le opere d'arte secondo la violenza delle sensazioni che ci producono, nessun dubbio che *Salomè* terrebbe il primo posto nella produzione melodrammatica.

Di più non è possibile non ammirare la maestria del suo autore: egli vi ha messo tutto il suo sapere, la sua scienza musicale, gettando in fusione questa meravigliosa materia nel crogiolo orchestrale colla piena sicurezza dei resultati.

Nel campo delle risorse tecniche -- istrumentazione, armonia, contrappunto — Strauss ha tutto sfruttato, ha usato ed abusato di ogni arditezza. Ma dopo quest' opera nella quale tutti i talenti sono messi in valore, quale bisogno di correre a qualcosa di semplice, di innocente, al prodotto di un' anima aperta, tranquilla, di una sensibilità profonda e sana, di una coscienza senza tempesta che sappia l' equilibrio delle forme, che abbia il senso della misura, il gusto dell' inti-

mità, alla musica ingenua di un creatore senza soverchia scuola, dal cuore innamorato e vibrante alle supreme e misteriose bellezze della natura!

Certo la forma dev' essere l' operazione incosciente di ogni artista, e ogni opera d' arte deve averne una, che in ogni diversa epoca assume speciali atteggiamenti. La destrezza nell' impiego degli ultimi portati dell' evoluzione musicale è ammirevole, ma solo quando non è unicamente un presupposto elaborato con un processo di arida astrazione. L' intelligenza non è che un mezzo, e tutto dipende dalla materia che essa lavora. Ispirata da un poema strano, che vale specialmente per l' anormalità che ha proceduto alla sua creazione, *Salomè* è un prodotto musicale senza esempio e senza seguito. La musica ha per compito l' espressione dei sentimenti, e in *Salomè* invece non c' è che uno scatenarsi di istinti brutali, descritti con tinte abbaglianti, magnifiche per sfarzo e per varietà. Ma tutto ciò non semina nei solchi dell' anima un solo, un unico piccolo germe; dà violente sensazioni fisiche come una doccia gelata che piombi addosso inopinatamente, come un solletico squisito ma infecondo che produca dei fremiti sull' epidermide.

Poichè Riccardo Strauss nel musicare la tragedia di Oscar Wilde è stato fedele al tono del dramma, e ha scritto un' opera in musica verista.

Egli ha cioè prodotto un genere affatto nuovo (il melodramma verista della « giovane scuola italiana » è un non senso estetico, perchè accanto a un libretto verista sta una musica che ha tutta l' ispirazione e la forma della scuola romantica) e ha dato un frutto maraviglioso, mostruoso. Ma questa *Salomè* che, ripeto, come è senza esempio, rimarrà senza seguito, dimostra nella magnificenza della sua costruzione l' assurdità estetica della sua ragione d' essere.

Il melodramma verista non può esistere, perchè la musica non è atta a riprodurre materialmente le sensazioni della vita reale, ma deve realizzare in simboli fonici le passioni e i sentimenti umani. Questa *Salomè* sussiste dunque solo come una prova ammirevole dell' arte del suo autore. Ma essa non è opera d' ispirazione o di sentimento, è invece un atto di volontà, di una tenace e forte volontà teutonica, sorretta da una scienza musicale eccezionale.

Vada la lode a Riccardo Strauss, ma per la sua *Salomè* bisogna ripetere il grido di Erode ordinante ai soldati di uccidere la bellissima principessa siriaca: « Schiacciate quel mostro! ».

**Silvio Tanzi**

# Il Teatro Inglese Contemporaneo [1]

Il Teatro Inglese dei nostri giorni è un terreno pressochè inesplorato: di quanto succede al di là della Manica poco o nulla si sa: che esista un Teatro Inglese dopo Shakespeare è per molti ancor molto dubbio..... I più eruditi citano *La Scuola della Maldicenza* dello Sheridan, come una commedia gaia e fresca, ancor giovane al giorno d' oggi, paragonabile a quelle del Goldoni, con le quali ha una certa affinità e quasi, per dir così, un' aria di famiglia. C' è stata anzi una compagnia italiana — quella di G. B. Marini, una delle migliori di dieci anni fa — che ha avuto la felice idea di metterla in iscena: tentativo coronato da molto successo, è d'uopo riconoscerlo.

Del rimanente, che si conosce che non sia di Shakespeare? Qualche commedia, di tanto in tanto, passa la Manica, passa le Alpi, e — sotto il patronato di qualche attore celebre — arriva alla ribalta dei nostri teatri. Così è successo per *I nostri bimbi* del Byron, così per la *Niobe* del Paulton, e per poche altre commedie, ancor più mediocri.

Il successo enorme della *Seconda moglie* fu una rivelazione: esisteva dunque un Teatro inglese moderno? C' eran dunque, anche al di là della Manica, degli autori drammatici? Fu una sorpresa generale!

Di questa ignoranza delle cose teatrali inglesi sono un po' responsabili gli stessi critici e storici del Teatro. Pochi son gli studi che si aggirano su un tale argomento, pochi ed incompleti. Fra tutti, il migliore quello di Augustin Filon (*Le Théatre Anglais - Hier - Aujour d' hui - Demain* - Paris, Calmann Lévy, 1896).

---

(1) Mario Borsa. *Il Teatro Inglese Contemporaneo.* (Milano, Fratelli Treves, 1906).

Il Filon, dopo aver parlato del Teatro Inglese nella prima metà del secolo XIX, si ferma ai tre principali drammaturghi contemporanei, a Sydney Grundy, al Jones, al Pinero.

Oscar Wilde appartiene al Teatro del domani. Di Oscar Wilde in Italia furon rappresentate di recente tre produzioni: *Salomè*, con molto successo, *Il Ventaglio di Lady* e *Una donna di poco conto*, che non piacquero. Ma il Teatro di Oscar Wilde è un Teatro d'eccezione: non è quello certamente che possa essere indicato come tipico del dramma inglese moderno. Nè quello del Philipps, troppo letterario, nè quello di Bernardo Shaw, troppo bizzarro, sembran destinati ad aver maggior fortuna fuor della loro patria. Il solo da noi che abbia parlato dell' Opera drammatica dello Shaw è il Gamberale (nel numero del febbraio 1906 della « Rivista d' Italia »).

Poche ed incomplete dunque le notizie sui drammaturghi inglesi, poche le rappresentazioni di commedie, nessuna notizia del come colà si rappresentino, e in quali condizioni sia attualmente la Drammatica dell' Inghilterra.

Un libro di Mario Borsa sul « Teatro inglese contemporaneo » viene oggi a rompere le tenebre, illuminando di viva luce tutta la scena inglese dell' oggi: un libro, denso di notizie e piacevole alla lettura dotto, acuto e spigliato nel tempo istesso, brillante e facile come una serie di articoli di giornale: un libro prezioso in una parola, (malgrado i suoi settantacinque *refusi*, di cui l'ha infiorato il suo editore) dirò di più: un libro indispensabile per chiunque voglia tenersi a giorno del Teatro di prosa contemporaneo, indispensabile ai critici drammatici e agli studiosi del Teatro in genere.

Un tal libro mancava: e nessuno meglio che il Borsa, tempra agile e snella di scrittore, era indicato per farlo. Del Borsa, conoscevo un volume di « Note scandinave: *Verso il Sole di Mezzanotte* », pieno di interesse e forte di osservazioni personali: del Borsa, che vive da parecchi anni a Londra, si leggono con piacere le vivaci lettere inglesi al *Secolo:* si ammira la cultura e il talento.

Subito nel primo capitolo, il Borsa esamina le condizioni odierne del Teatro a Londra. Quali le cause della decadenza del Teatro Inglese? perchè il popolo che ha dato alla letteratura mondiale uno Shakespeare non produce oggi se non delle stupidissime e volgarissime farse come: *La zia di Carlo*? Molte le cause. Ed il Borsa pazientemente le esamina ad una ad una.

Gli attori-direttori e i « proprietari-caffettieri », gli impresari che dànno la stessa produzione per mesi e mesi a fila, la censura, imbevuta di puritanismo, e soprattutto il gusto di un pubblico ancora

bambino e di troppo facile contentatura, pubblico ingenuo e romantico... La passione del pubblico inglese pel teatro è straordinaria: vi sono a Londra cinquantanove teatri, sempre frequentatissimi... Soltanto che la qualità non è all' altezza della quantità. Il Borsa esamina storicamente le ragioni di questa ingenuità del pubblico: le conclusioni sono amare: i conquistatori del mondo sarebbero ancora all' infanzia dell' arte: di una mediocrità intellettuale sconsolante!

Del teatro di costumi, dopo il Jones, di cui cita le due commedie migliori: *Santi e peccatori* e *I bugiardi*, il più illustre rappresentante è Arturo Pinero.

Dell' autore della *Seconda moglie* analizza il talento, studia le opere, la tecnica del comporre, la personalità artistica: sorvola un po' sulle opere migliori. A che parlare infatti agli italiani della *Seconda moglie*? Il carattere di *Paula* è quello che le nostre migliori attrici preferiscono, ed è quasi divenuta la pietra di paragone della loro individualità scenica. Le commedie del Pinero incominciano già a scendere fra noi: *Iris*, interprete la Della Guardia, ebbe molti applausi: *La casa in ordine* fa ormai il giro di tutti i teatri: *Il magistrato*, tradotto dal De Sanctis, è piaciuto.

...Men noto del Pinero, tranne in una cerchia ristretta di intellettuali, è Oscar Wilde: di lui parla il Borsa con simpatica commiserazione; non nasconde il Borsa il profondo disprezzo per i suoi detrattori, ed ha parole roventi per il gesuitismo della società inglese, che così vilmente si vendicò di colui che l' aveva sferzata a sangue.

Le pagine che il Borsa dedica allo sventurato scrittore sono belle e pietose: come interessanti sono quelle ch' egli dedica alla sua Opera drammatica: della tragedia intitolata: *La Duchessa di Padova*—una bella tragedia, veramente — dà un largo sunto.

Sconosciuto del tutto è il commediografo Alfredo Sutro, al quale il Borsa predice un avvenire brillantissimo: sconosciuto pure è il Barrie, fecondo autor satirico, del quale molte commedie hanno ottenuto eccellente successo: *Il piccolo Ministro*, *Il mirabile Crichton*, *La piccola Mary*, ecc.

A Giorgio Bernardo Shaw, il grande umorista ricco di talento e di originalità, il Borsa dedica un intero capitolo, che è il più interessante di tutto il volume.

Ormai non è più permesso di ignorar chi sia Bernardo Shaw: le sue opere drammatiche son già nel repertorio dei teatri tedeschi: vengon recitate in Germania, in Austria, e specialmente in Ame-

rica con crescente successo: fra vent' anni, forse, potremo applaudirle anche in Italia.

Non si potrebbe però giurare in un successo immediato: l' umorista inglese ha il talento più bizzarro, che dar si possa: la sua comicità — almeno da quanto si può giudicare dalle sue commedie, che il Borsa analizza con felice sobrietà — è un po' troppo speciale, e forse un po' grossa per il nostro palato di latini. *Le case del vedovo*, satira implacabile della borghesia londinese, è una commedia forse troppo locale, per esser apprezzata da un pubblico straniero. Migliore senza alcun dubbio, e più universale per l' argomento che tratta, è: *La professione della Signora Warren*, di cui il Borsa dà un sunto larghissimo, traducendone anche due fra le scene migliori.

Il Shaw ha raccolta tutta la sua opera di teatro in volumi, che si intitolano: « Commedie gradevoli e sgradevoli » e « Commedie per i puritani ».

Fra quest' ultime: *Il discepolo del diavolo* è una delle migliori: il celebre critico danese Giorgio Brandès la dice un capolavoro, tanto dal punto di vista psicologico, come da quello teatrale. Delle altre del volume, *Candida* è una commedia, secondo il Borsa, «interessante, concitata, piena di movimenti drammatici, per quanto semplicemente costruita e senza finezza psicologica»; e *Cesare e Cleopatra*, una parodia sul tipo della *Bella Elena* offembachiana, che il suo autore — non certo modestamente — non esita, nella « Prefazione », a chiamar superiore al *Giulio Cesare* di Shakespeare: secondo lo Shaw, l' autore di *Amleto* non conobbe mai la forza umana del tipo cesareo: il che potrebbe, a qualche shakesperiano fanatico, sembra anche un tantino irriverente.

Comunque lo Shaw è una delle più spiccate personalità del mondo inglese: socialista e imperialista, critico musicale e consigliere municipale, oratore di piazza e romanziere, in ogni sua attività porta un talento agile, uno spirito sarcastico, un *humour* arguto e profondo: la figura di questo eccezionale scrittore balza, attraverso le sue opere, dalle pagine di Mario Borsa, con straordinaria vivezza.

Il capitolo seguente è dedicato al teatro shakespeariano, pel quale il pubblico inglese ha un amore infinito. Shakespeare è entrato nella coltura, nello spirito, direi quasi nelle abitudini di ogni inglese: fin dai primi anni il ragazzo impara alla scuola a recitare versi di Shakespeare: molti seguono le recite delle più famose tragedie col testo alla mano... In Italia gli autori di teatro non sono i poeti nazionali, come in Francia, in Germania, e in Inghilterra... Le rappresentazioni Shakesperiane sono per gli inglesi, quali per noi

le letture Dantesche. E sta in questa minore eccellenza dei nostri poeti drammatici, la ragione per cui da noi, in Italia, si considera il Teatro come un semplice passatempo, non come una qualsiasi manifestazione artistica: noi italiani consideriamo una ricerca di godimento artistico di un ordine più elevato il visitare un Museo che l' assistere alla recita di una tragedia o alla rappresentazione di un' opera in musica... Non così all' estero!

In Inghilterra, accanto alle recite delle tragedie del grande Will, han luogo talvolta rappresentazioni di tragedie greche e di commedie latine. Sono gli studenti delle Università di Oxford e di Cambridge che dànno a dati periodi tali spettacoli d' arte: l' *Agamennone* di Eschilo si alterna alle *Rane* e alle *Vespe* di Aristofane o alle commedie di Terenzio.

Il Borsa, pur ammirando alcuni nobili tentativi dello Swinburne, dell' Hardy, del Philipps — i tre più illustri rappresentanti del cosiddetto Teatro letterario — non nasconde le sue simpatie per quelle opere drammatiche, che sieno veramente « teatrali »: il Borsa, da buon critico, al quale la preziosità della lingua non fa velo al retto e sereno giudizio, ripete assai spesso in questo libro quali debbano essere le doti migliori dell' autore drammatico: è un eccellente giudice ed un profondo critico questo storico del Teatro inglese!

Tommaso Hardy è, secondo il Borsa, uno dei più geniali romanzieri ed uno dei più illustri poeti tragici contemporanei: pieno di fantasia, ricorda, per il suo pessimismo, il Dostojevsky; la sua opera di teatro manca però di giuste proporzioni: un suo dramma: *I Dinasti*, consta nientemeno che di 19 atti e 330 scene!

Si avvicina più degli altri agli autori « rappresentabili » Stephen Philipps, del quale una tragedia: *Paolo e Francesca* al suo apparire fu giudicata superiore alla *Francesca* D'Annunziana, ed è, secondo lo stesso Borsa, il più felice forse dei suoi lavori. *Erode*, *Ulisse*, *Il peccato di Davide* furono accolti con minor successo: pure, nel pubblico e nella critica, molto si aspetta dal Philipps, che è paragonato a D' Annunzio per aver l' uno e l' altro recato sulla scena la purezza della forma: secondo il Borsa però il parallelo non può sussistere: più di D' Annunzio, il Philipps è « sincero nella concezione del dramma e serio nell' espressione scenica ».

Ai critici drammatici più importanti del giornalismo inglese dedica il Borsa un capitolo a parte, e ne parla insieme con i comici; gli uni e gli altri cercano di rialzare la scena contemporanea dall'abbiezione in cui è caduta: fra i critici, Archer e Wakley, del *Times*, sono i più famosi: fra gli attori, Sir Henry Irving, testè scomparso,

teneva il primissimo posto... Le benemerenze di Irving pel Teatro Inglese sono grandissime: Irving è stato un riformatore e insieme un restauratore del repertorio shakesperiano: attore di volontà e di ingegno senza eguali... Di molte altre particolarità delle scene londinesi — della messa in scena, della *claque* — parla il Borsa in questo capitolo: ma sui « teatri materiali » non si sofferma troppo a lungo... Per la descrizione del macchinario teatrale, e dell' allestimento scenico, spesso sfarzosissimo, per la descrizione dei diversi teatri di Londra, si potrebbe rimandare il lettore al buon libro, su questo argomento esauriente, del Bourdon: *Les Théatres Anglais*.

L' ultimo capitolo è il più scarso di interesse: vi si parla del Teatro nazionale Irlandese. A questo proposito l' autore fa un po' la storia del popolo irlandese, della sua lingua, e dei suoi costumi: troppo lunga la digressione, per venir a dire che un Teatro Irlandese ancor non esiste, e che, con alcuni tentativi abbastanza felici, si cerca di crearlo: rappresentante ed anima di questo movimento è William Butler Yeats. Il Borsa, che cita e dà l' argomento di alcune fra le produzioni teatrali del Yeats, chiama il suo: un « Teatro mistico ».

Auguriamoci che gli sforzi degli irlandesi verso una forma scenica sincera e caratteristica abbiano buon esito. Per intanto accontentiamoci degli scarsi buoni lavori, che i drammaturghi d' Oltre Manica ci mandano di tanto in tanto, e, auspice il Borsa, elegante e fedele traduttore delle commedie di Pinero, attendiamo, fiduciosi e curiosi di vedere rappresentate le prime commedie di Bernardo Shaw e le migliori tragedie del Philipps.

Questo magnifico e interessantissimo libro dovrebbe invogliar gli italiani a conoscere un po' anche un Teatro straniero, che non sia soltanto francese... Mario Borsa ha svegliata la nostra legittima curiosità: a questo libro di critica dovrebbe tener dietro un volume delle migliori commedie dell' odierno Teatro inglese, tradotte, manco il dirlo, dal Borsa istesso. Forse il Borsa ci ha già pensato... Egli è un lavoratore tenace e fecondo, ed insieme uno scrittore agile e spigliato.

**Cesare Levi**

# Fonografi taciturni e storie musicali

Il titolo, un po' stravagante, esige anzitutto una spiegazione preliminare.

Partendomi dall'osservazione di alcune condizioni non troppo liete della attuale vita musicale, che un nostro poeta contemporaneo caratterizzò con due parole scultorie, io vorrei discorrere brevemente di quello che si è tentato per rimediarvi e un po' più largamente dell'opera poco nota ma assai proficua all'arte di uno scrittore dotto e modesto.

Le due parole scultorie sono di Enrico Panzacchi il quale le scrisse in uno degli interessantissimi capitoli del suo notissimo libro " Nel mondo della musica ".

" Avete mai pensato " sono sue parole, girando per le nostre più " famose biblioteche musicali quella di San Pietro a Majella in Na- " poli e quella del Liceo di Bologna e delle scuole di Roma, di Ve- " nezia, di Firenze, a tutti quei fonografi taciturni che sono in tutti " quelli scaffali ".

" Qui dormono melodie divine, per le quali corsero in tutta l'Eu- " ropa torrenti, inestimabili di tenerezza e di giocondità. Una sola di " queste arie famose poteva lenire la pocomiria regale di Filippo IV " e mettere il nostro Farinelli sopra tutti i grandi di Spagna; un'al- " tra sapeva esplicare la ripezza misantropica di Gian Giacomo " Rousseau e [illegible] che la vita umana valeva pur la pena " di essere vissuta; un'altra faceva scorrere delle lagrime sul volto " [illegible] Ebbene, io domando: è pro- " [illegible] fonografi debbano tacere per sem- " [illegible] tante nostre collezioni musicali

" debbano rimanere in perpetuo divise dalle nostre anime, come se
" fossero delle gallerie di quadri in un mondo di ciechi? "

In tal modo il gentile poeta bolognese, pur non essendo musicista, dimostrò, come del resto nell'intero volume, di comprendere l'essenza della musica e dei suoi problemi meglio di moltissimi musicisti, forse per quella misteriosa legge di affinità che governa tutti i fenomeni umani e che ai poeti meglio che ad altri, riesce di cogliere, e pose il dito sopra una delle questioni più essenziali della nostra cultura musicale.

Infatti non è chi non veda di quante nobili e squisite sensazioni d'arte e di quanti ammaestramenti preziosi noi ci priviamo lasciando vergognosamente abbandonate le nostre grandi miniere musicali. Chi sa a quanti godimenti insospettati noi rinunciamo con tale incuria! Senza contare che la nostra giovane generazione musicale avrebbe tutto da guadagnare e niente da perdere nel conoscere l' opera dei suoi gloriosi antenati in arte. Sono là infatti, in quegli scaffali polverosi, i veri maestri quelli che possono insegnarci qualche cosa; se non altro ad amare l'arte che crea non quella che imita. Sono quelli i maestri meno pericolosi, poichè il loro insegnamento non è quello che possa toglierci la nostra individualità, se l' abbiamo; mentre spesso l' insegnamento attuale può far di noi tanti pappagalli ammaestrati.

Tutto quindi consiglierebbe a far sì che questi fonografi fossero tolti alla loro desolante taciturnità e potessero riparlarci il linguaggio dei secoli scorsi, che ha pur sempre un sì alto fascino di poesia. Nè il culto delle antiche musiche si può supporre in contrasto col progresso dell'arte. Poichè se una parte della nostra moderna produzione meritasse di sopravviverci, saremmo ben lieti che se ne perpetuasse la memoria nel futuro.

Varii mezzi si possono escogitare per far rivivere le vecchie musiche. Il Panzacchi, che scriveva sotto l'impressione del tentativo fortunato fatto dal maestro Orefice col suo *Chopin*, si augurava che, sotto la forma del melodramma moderno e col sussidio della moderna polifonia, si rinnovellassero i tesori della nostra arte nazionale.

Ma un altro mezzo è alla nostra portata: il *concerto storico*, se concepito e guidato da retti e vigorosi concerti artistici e storici.

Il concerto storico è la stessa storia musicale in azione: fenomeno che ci viene offerto anche dalle arti plastiche, ma che, nella musica, raggiunge un'efficacia ed una evidenza tutte speciali.

Riunite in una o più audizioni o concerti storici, se meglio vi piace, in ordine logicamente progressivo le varie manifestazioni mu-

sicali di un'epoca, oppure le diverse e progressive trasformazioni della stessa forma musicale attraverso le epoche diverse sino a noi od anche le varie manifestazioni di un singolo artista, ed avrete altrettante sintesi potentemente rievocatrici.

I fenomeni musicali non ritorneranno soltanto alla vostra mente, come fantasmi pallidi o forme astratte, ma rivivranno intera la loro vita come nel tempo che fu e varranno ad illuminare il vostro spirito assai più che le pagine della migliore narrazione.

È l'umanità stessa che, nelle vibrazioni sonore di epoche diverse, consente di rivivere dinnanzi a voi; è la storia stessa della musica che si raccoglie a voi davanti in un quadro vivace e complesso, per poter essere abbracciata e valutata in un solo sguardo osservatore. Bisogna confessare che, per chi sappia comprenderlo, tale spettacolo incomparabile vale ben più che molti volumi; mentre poi per il volgo profano, potrebbe questo diventare, se generalizzato, il mezzo più pratico ed efficace per educarne il gusto artistico.

*

Sotto tale riguardo non credo che si possa lesinare la lode alla Direzione del nostro Istituto Musicale di Firenze, che nello scorso decennio organizzò, per cultura ed esercizio degli alunni, una serie interessantissima di accademie o concerti storici, risvegliando dall'alto sonno in cui giacevano, molte pagine gloriose di musica antica.

I temi delle varie accademie, stabiliti con molto discernimento ed i varii brani di musiche, scelti con savii intenti dimostrativi, fecero sì che all'atto pratico, quelle esecuzioni riuscissero una vera e completa rievocazione di gran parte del nostro passato musicale.

Ed un altro benefico effetto esse produssero: quello cioè di offrire l'occasione all'ottimo Prof. Riccardo Gandolfi, bibliotecario dell'istituto, di dettare una serie di opuscoli, sotto forma di *illustrazioni storiche* ai vari programmi, che hanno un valore ben più grande che quello di un lavoro d'occasione, formando essi tanti capitoli di una vera e propria storia della musica, insieme collegati da un forte nesso razionale. In tal modo, dileguatasi ormai l'eco di quelle storiche rievocazioni, ci resta pur sempre, nelle *note illustrative* del M.° Gandolfi, il documento comprovante il retto criterio storico che presiedette e diede valore a quelle accademie.

L'intonazione facile e piacevole di queste *note illustrative*, lo stile elevato e pure alla mano, mentre fanno di esse un alimento intellettuale assai digeribile ed assimilabile, provano ad un tempo la mo-

destia esemplare e l'alto valore di chi le scrisse. Il M.° Gandolfi—che parrebbe quasi voler dissimulare un passato ancora prossimo di valente e stimato compositore, colla sua presente attività di erudito profondo e geniale—non è di quelli che amino i lunghi sproloqui e la filza prolissa delle frasi vane e fosforescenti. Come odia *il verso che suona e che non crea,* così egli ha un sacro orrore per tutto ciò che, in tema di storia musicale, vorrebbe dir molto e dice un bel nulla.

Soltanto ciò che si può ampiamente documentare è, secondo lui, degno di essere ricordato in pagine che vogliano essere veramente di storia. E siccome tali fatti, naturalmente, non possono essere in gran quantità e tutto il resto non è che inutile esercitazione stilistica, così le sue *note illustrative* sono naturalmente brevi e concise, ma, nella loro stringatezza voluta, dicono, a parer mio, ben più di molti grossi volumi.

Certo, lo scopo al quale tali illustrazioni dovevano servire, ha contribuito a questa efficace e sapiente concisione.

Dovendo rievocare varie fasi e varii aspetti storici del fenomeno musicale, era naturale che si dovesse fare una cernita nella grande produzione artistica dei secoli trascorsi, scegliendo soltanto ciò che vi era di più bello, di più dimostrativo.

E il nostro Gandolfi ha saputo condurre a fine la non facile impresa senza perdersi in minuzie, scegliendo con sicuro criterio soltanto le linee e le figure più significative e più salienti, senza che il quadro sembrasse perciò monco ed incompleto. In tal modo, delineando con tratti sicuri e ben definiti la varia e complessa evoluzione storica dell' arte sonora, ha saputo imprimere ai varii programmi, svolti nel nostro istituto musicale, il vero carattere di tanti periodi storici in azione. E nello stesso tempo, senza proporselo deliberatamente, ha fatto qualche cosa di più, poichè ci ha dato una vera storia musicale, completa ed organica nelle sue linee generali e soprattutto ispirata ad intenti pratici e moderni.

Fare una storia razzolando notizie qua e là nei libri e nelle enciclopedie musicali è la cosa più banale e più facile di questo mondo. E di queste in Italia non abbiamo davvero penuria.

In pochi mesi, copiando e ritagliando a destra ed a sinistra, si possono mettere insieme volumi di molte centinaia di pagine.

Ma non è così dell 'opera del Gandolfi. Riunendo insieme i varii opuscoli si arriverà appena ad un centinaio di pagine o poco più. Ma esse però gli appartengono veramente in legittima proprietà poichè nulla vi si contiene che non sia rigorosamente vagliato con pura co-

scienza di uomo e di scrittore, e l'esatta narrazione dei fatti è sempre guidata e vivificata da uno spirito osservatore acutamente personale.

Un esame relativamente sommario di queste *note illustrative* varrà a dare una idea del disegno generale e del razionale svolgimento della materia in esse trattata. Materia, già di per sè, densa e sintetica, che mal si adatta ad essere riassunta: ciò che varrà a scusarmi dal rimprovero di superficialità difficilmente evitabile senza cadere nel difetto opposto delle troppe citazioni.

Le accademie storiche nel nostro istituto cominciarono nel 1893 e subirono una interruzione sola, nel 1901, nel quale anno furono sostituite da un concerto in memoria di Giuseppe Verdi, al quale, interpretando il pensiero degli alunni, il Gandolfi dedicava una bella e concettosa epigrafe.

Le accademie o concerti storici furono diciassette in nove anni e si possono dividere in due grandi categorie : accademie dedicate ad illustrare storicamente una forma d'arte e accademie dedicate ad illustrare la produzione individuale dei singoli artisti. Le prime furono dieci e si succedettero commentando via via i seguenti temi e nell'ordine seguente:

1893 — Musica toscana.
1895 — Musica strumentale da camera (in 3 concerti).
1896 — Musica religiosa, sinfonica e teatrale.
1897 — Musica vocale da camera.
1898 — Musica della scuola napoletana.
1899 — Musica della scuola veneziana.
1903 — L' "Ouverture „ nell'arte italiana.
1904 — L'arte del violino e del violoncello in Italia.

Le seconde illustrarono la produzione singola di alcuni grandi musicisti, nell'ordine che segue:

1894 — Roberto Schumann e il suo *Manfredo*.
1897 — F. Mendelssohn Bartholdy.
1898 — Carlo Maria Von Weber.
1899 — Ettore Berlioz.
1900 — Francesco Schubert.
1902 — Giovan Battista Lulli e Luigi Cherubini.
1904 — Gioacchino Raff.

Entrambe le serie di questi concerti storici furono, come si vede, assai istruttive, ma la prima serie è quella senza dubbio che presenta maggiore importanza storica. E le note illustrative che a quella si rife-

riscono, anche indipendentemente dalle relative esecuzioni musicali, presentano un interesse specialissimo.

Riguardo all' accademia sulla *musica toscana*, che fu la prima, il Gandolfi osservava giustamente che l'audizione " è sperimento utilis- " simo, perchè, presentando nel suo reale punto di luce il costante " e progressivo succedersi ed apparire di tipi e di forme, di intendi- " menti estetici e di procedimenti tecnici, ammaestra a distinguere " il vero e sano progresso, che serba integra la potenza tradizionale " dell'arte, dalle aberrazioni temporanee ".

Ciò premesso egli rileva come nel *trecento* l' arte musicale fosse arretrata assai in confronto alle arti sorelle ed al risveglio intellettuale di quell' epóca. Ma egli acutamente aggiunge che " nei canti delle " confraternite dei Laudesi (Sec. XIV) scorgesi tuttavia il primo spi- " raglio di luce attraverso le nebbie dell'età medioevale..... La melodia " vi è regolarmente ritmata nei tempi delle battute, la simmetria domina " nella corrispondenza delle frasi e la tonalità moderna è affermata con " sicurezza, talchè si può armonizzare impiegando i soli accordi for- " mati coi suoni naturali della scala diatonica e modulare facilmente " nei toni relativi. La chiarezza, la semplicità di questo genere lirico- " religioso fa contrasto con le mostruose e ridicole stravaganze del *con-* " *trappunto alla mente*, allora tanto usato, specialmente presso gli " stranieri, e ci dà una prova luminosa della inclinazione precoce dei " nostri musicisti verso il canto espressivo ". Commentando poi la ballata " angelica beltà " di Francesco Landino (1325-1397) egli nota che in lui il discorso melodico era sviluppato abbastanza logicamente, le parti mantenute nell'estensione normale delle rispettive voci ed il tentativo di esprimere il sentimento della poesia e di dare al pezzo una condotta ragionata già abbastanza ben delineata. Egli giustamente desume da ciò che il Landino e gli altri maestri —i cui lavori (Caccie, ballate e madrigali) sono riuniti nel famoso codice di Antonio Squarcialupi esistente nella nostra Biblioteca Mediceo-Laurenziana—avevano intuito in certo qual modo l'arte nuova: cioè quella che, dopo la lunga incubazione della scuola fiamminga, preparatrice feconda di una tecnica veramente magistrale, doveva nascere due secoli più tardi per virtù della Camerata dei Bardi. Col secolo XV la storia dell' arte toscana deve occuparsi di quei celebri *canti carnascialeschi* che il magnifico Lorenzo creò e che furono posti in musica da Giovanni Isaach, da Jacopo Fogliano, dal Tromboncino, da Alessandro Coppino, da Prete Michele, da Giovanni da Firenze, dall' Agricola e da Bartolomeo Fiorentino. Con questi canti gli artisti italiani — sebbene in tempi nei quali si trascuravano la prosodia, l'armonia e la melodia nella preoccupazione

dominante di tessere imitazioni, canoni e fughe — tentavano di già con variati disegni ritmici, appropriati al carattere della poesia, di tradurre il significato delle parole.

" La musica dei canti carnascialeschi „ nota acutamente il Gandolfi " non è sempre, come farebbe supporre la denominazione, gaia " e festosa, ma spesso è, invece, triste, monotona.

" Simile anomalia, che deriva talora dagli argomenti non sempre " giocondi, è occasionata in gran parte dallo stato relativamente ru- " dimentale della ritmologia e dalla povertà dell'armonia, circoscritta " in un giro limitato di modulazione, dall'impiego dei soli accordi con- " sonanti con qualche nota ritardata per prolungazione „.

Troppo spazio ci vorrebbe se mi indugiassi a seguire l' A. passo passo. Ho voluto dilungarmi alquanto su questa parte della storia perchè più antica ed anche per dare un saggio dei severi criterii coi quali egli ha proceduto. Ma, fatto ciò, procederò d' ora in poi più spedito.

Il continuo progresso del contrappunto, inceppato però sempre da una scolastica pedante e paralizzatrice del senso estetico, produsse l' estrinsecazione della musica a tipo unico, il madrigalesco, che serviva tanto a rivestir di note i sacri testi, quanto a comporre i *cori* delle tragedie e gli *intermezzi* delle commedie.

Ciò accadeva nella prima metà del '500, e i migliori musicisti d'allora, il Corteccia, il Mauro, il Pace, il Del Turco, Cristofano Malvezzi, Luca Bati ed altri scrissero madrigali. Però la riforma dello stile religioso avvenuto a Roma per opera di Pier Luigi da Palestrina doveva ripercuotersi pure in Firenze. Ciò avvenne per opera di Francesco Corteccia maestro di cappella del Duca Cosimo dal 1539 al 1571 del quale sono celebri l'Innario ed i Responsi. Nello stesso tempo Giovanni Animuccia, egli pure fiorentino, amico di S. Filippo Neri e condiscepolo del Palestrina colle sue *laudi* preparava la via all'*oratorio* affermatosi di poi come una compiuta rappresentazione di fatti sacri e di scene morali, nella quale le parole erano in volgare e lo stile partecipava del madrigalesco.

Frattanto " lo studio di quanto si riferiva alla civiltà greca, condusse " i dotti e benemeriti frequentatori della Camerata di Giovanni Bardi " a ripristinare la monodia, volgendo la mente alle naturali relazioni " tra il suono e la parola col predominio dell' elemento profano su " quello sacro. „ Ho voluto ripetere le stesse parole colle quali il Gandolfi ha saputo caratterizzare questo avvenimento decisivo per lo sviluppo della musica moderna, e mi unisco a lui nel deplorare che tanto il *Canto del Conte Ugolino* che le *Lamentazioni di Geremia* di Vincenzo Galilei, primo saggio del recitativo drammatico, e la favola *Dafne*

di Jacopo Peri, primo saggio di opera in musica, non siano a noi pervenuti; per cui il primo documento che ci rimane del nuovo sistema è l'*Euridice* del Peri. Nel sec. XVII il linguaggio musicale andava perdendo il tono declamatorio della tragedia lirica avvicinandosi di più alla naturalezza dello stile popolare anche a causa delle *canzonette* che si introducevano nelle opere, e ciò veniva preparando le attuali condizioni del melodramma. L'arcadica e graziosa *Pastorella* di Filippo Vitali porge un esempio della speciale e tradizionale forma della canzone.

E qui sfilano davanti a noi altri musicisti toscani il cui stile tende sempre più a trasformarsi rinnovandosi. Tra i quali sono da notarsi Marcantonio Cesti, seguace illustre della scuola operistica veneziana del celebre Cavalli; Bernardo Pasquini dotto organista improvvisatore di severe armonie in Santa Maria Maggiore e autore anche di fresche e leggiadre ispirazioni profane; G. B. Lulli il cui nome glorioso appartiene alla storia di due nazioni sorelle, l'Italia ove nacque, la Francia dove svolse il suo fervido ingegno; il pisano G. Carlo Clari continuatore, col Lotti e col Marcello, dello stile madrigalesco bandito dal teatro, ma ancora coltivato per il genere da camera.

La Toscana, anche prima che sorgesse la prima scuola di violino, quella del romano Arcangelo Corelli, ebbe suonatori valenti. Sino dal 1577 essa può contare un Baltazarini, che formò la delizia della corte francese sotto Caterina de' Medici, un Antonio Veracini distinto esecutore e compositore e buon insegnante. Questi ebbe ottimi allievi tra i quali: Giuseppe Valentini, Martinello Bitti ed il suo nipote Francesco Maria Veracini il più stravagante e il più geniale degli artisti. Pietro Nardini esecutore meno energico ed originale del Veracini, ma più delicato e soave, ebbe ottimi discepoli come il Campagnoli, notissimo didattico, e il Manfredi.

Giungiamo così alla seconda metà del '700, nella quale Firenze fu feconda di eccellenti musicisti. Due metodi di composizione vi si avvicendarono allora: l'uno tendente verso la scuola napoletana, l'altro verso la scuola bolognese, diversi nello stile e nelle forme. Della prima schiera fu capo Bartolomeo Felici che ebbe il vanto di annoverare fra i suoi discepoli Luigi Cherubini, Disma Ugolini (maestro del Gordogiani e del Picchianti), Gaspare Sborgi ecc. Dell' altra scuola fu seguace il P. Luigi Braccini (allievo del celebre P. Martini) che ebbe a discepoli Giuseppe Magnelli, Filippo Allegri, Luigi e Gaspero Pelleschi. Emerse pure in quel tempo, fra altri, Giovanni Marco Rutini autore a torto dimenticato di opere comiche piene di vena inventiva facile, abbondante e gioconda.

Nello stesso tempo, colla tendenza dello spirito ad innalzarsi dai legami materiali alle più pure idealità, si allargarono i confini della musica indipendente, all' incremento della quale contribuì grandemente il lucchese L. Boccherini, creatore del *quartetto* quasi contemporaneamente all' Haydn e le cui ispirazioni, come disse il Baillot, spirano la grazia dell' Albano e la schietta sensitività del Gessner.

Dopo di che *motus crescit eundo* e ci avviciniamo sempre più all' epoca nostra con Luigi Cherubini, l' illustre maestro fiorentino, che fu valente nei generi i più disparati e soprattutto nel genere sacro e, come capo del Conservatorio di Parigi, che ricostituì, dotò la Francia di una schiera eletta di autori, quali Boieldieu, Auber, Halèvy, Leborne, ed altri.

Col celebre autore della *Saffo*, Giovanni Pacini, nato a Catania, ma toscano d' origine e di elezione, col famoso creatore dello stornello toscano Luigi Gordigiani e finalmente con Teodulo Mabellini l'ultimo forte campione della scuola toscana, teorico fra i più profondi e ispirato compositore, finiscono le note che commentano nel modo più chiaro e con una logica personale e convincente, lo svolgersi della musica nella nostra città.

*

Le altre illustrazioni musicali del Prof. Gandolfi allargano opportunamente le linee di questo quadro storico e la storia della musica toscana si trasforma così man mano nella storia della musica, in generale.

Efficacissime a tale scopo furono senza dubbio le tre accademie di *musica strumentale da camera* dalle origini fino alle composizioni del sommo Beethoven. Qui il disegno è più vario e più grandioso. Dagli incunabuli del genere strumentale, cioè dalle composizioni per organo di Andrea Gabrieli (in stile fugato come nei primitivi *ricercari*) e di Girolamo Frescobaldi, mente poderosa e privilegiata che fece suo prò dell'armonia dissonante sviluppatasi per l'intuito meraviglioso del Monteverde, si va ai clavicembalisti della scuola francese che ebbe per capo Champion de Chambonnières e fu illustrata dalla famiglia Couperin e specialmente dal glorioso Francesco Couperin, il quale compose, guidato sempre da uno scopo ben determinato e da un alto concetto estetico, ben lontano dal grottesco manierismo e dell'abuso delle fioriture parassite degli imitatori mediocri. Da Arcangelo Corelli, il primo che diede all'esecuzione violinistica principii razionali e che sviluppò grandemente le forme della composizione strumentale e specialmente il *Concerto grosso*; da Antonio Vivaldi, che

continuando le traccie del Corelli, contribuì a stabilire quel modello di Concerto che nei primi del '700 fu adottato da tutti gli scrittori e mise alla moda il genere onomatopeico e descrittivo, passiamo al grande Sebastiano Bach che non sdegnò trascrivere per clavicembalo alcuni fra i concerti del Vivaldi e comporre le *suites anglaises* e françaises sullo stile del Purcell e del Couperin. Domenico Scarlatti che mise un soffio di vita nuova nell'arte strumentale, trasfondendovi l'attività e il brio di una esuberante fantasia, e Giorgio Händel che, come S. Bach, scrisse bellissime *Suites*, preludiarono certo, se non prepararono, la vera e propria *sonata moderna* alla creazione della quale deve giustamente la sua fama Carlo Filippo Emmanuele Bach.

La *Suite* presenta solo una successione di piccoli pezzi, senza intima relazione ideale, fra loro: la *sonata*, con i suoi quattro tempi, colla sua libertà di ritmo, col 1° tempo tematicamente e ampiamente svolto, ci dà un tutto omogeneo, variato, completo. E ciò spiega come essa, da un secolo e mezzo, eserciti sempre la sua determinante influenza, non solo sulla musica per pianoforte e per organo, ma sopra ogni ramo di quella strumentale, avendo servito di modello per il *quartetto* e per la *sinfonia*. Vorrei riprodurre qui le parole così chiare e precise colle quali l'A. definisce la struttura normale della *Sonata* moderna, ma la via lunga mi sospinge a proseguire.

Viene quindi a sua volta il Tartini, il famoso violinista teorico e pratico, il perfezionatore dell'arco e del modo di adoperarlo, l'artista leggendario e potente che, dopo il Corelli, tanto fece progredire la nostra musica strumentale.

Infine coll'Haydn, col Mozart e col Beethoven noi ci troviamo, ormai, in piena arte moderna e vi siamo giunti a passi progressivi, rifacendo la strada che l' arte percorse faticosamente per giungere a tanta altezza. In essi la musica strumentale e specialmente quella da camera raggiunse un linguaggio così vario e così profondo, così magniloquente e poetico che l'anima resta ammirata come dinnanzi alla perfezione stessa ed è grata a tutti quei precursori, umili o gloriosi, che seppero fecondare col loro sudore la nuova messe così abbondante e rigogliosa.

Un corollario interessantissimo di queste tre accademie può considerarsi l'altra accademia dedicata nel 1904 all'arte del Violino e del Violoncello in Italia. Dalle sonate arcaiche di D. Marco Uccellini (prima metà del secolo XVII), di Arcangelo Corelli (1653-1713), dell'Ariosti (1660....) del Vivaldi (16.... 1743) del Buononcini (1668...,) del Veracini (1685-1750) si va alle composizioni più evolute di Giuseppe Tartini (1692-1770) di Felice Giardini (1716-1796) di Pietro

Nardini (1722-1793) di Luigi Boccherini (1743-1805) di Giov. Battista Viotti (1753-1824) il perfezionatore del Concerto per violino e il più forte campione della celebre scuola piemontese, di Alfredo Piatti (1822-1901) e di Nicolò Paganini (1874-1840). Questa evoluzione dei due più importanti strumenti ad arco è tracciata dal Gandolfi colla consueta chiarezza ed accuratezza, e, consultando tanto le sue note che il suo commento sintetico, vi si trovano preziose notizie storiche e definizioni sulla *sonata da camera*, sulla *sonata da chiesa*, sul *concerto*, sui varii perfezionamenti tecnici e così via.

Completa poi il quadro della musica da camera l'accademia di *musica vocale* datasi nel 1897 e che, partendo dal secolo X, dai secoli XIII, XVI, XVII, per venire sino al XVIII, e XIX, passa in rivista le più salienti manifestazioni di questo genere che, in ogni tempo, contribuì ampiamente ed efficacemente al progresso del discorso melodico e del bel canto.

Ascoltiamo così — mentre il commentatore cortese colle sue notizie preziose ed opportune soccorre alla nostra memoria accrescendo pregio all'udizione — la voce dei secoli più lontani giungere affievolita al nostro orecchio nella *Pastorella* di Tebaldo re di Navarra e nella *Villanella* del Giovannelli; la udiamo un poco più chiara nel *madrigale* del Caccini e nelle composizioni di Marco da Gagliano e di Luigi Rossi, sinchè si fa più potente nelle *arie* del Leo, dell'Haydn e dell'Asioli e con Cherubini, Schubert, Schumann, Rossini e Donizzetti, ritrova gli accenti più consueti e più espressivi.

*

Tralasciando di soffermarmi intorno all'Accademia del 1896 che (riguardando *musica religiosa* del Palestrina, *sinfonica* del Beethoven e *teatrale* del Rossini) diede luogo all'illustratore di penetrare il significato profondo delle opere di questi tre grandi genii innovatori; e rinunciando altresì ad estendermi, come vorrei, sull'*ouverture nell'arte italiana* (che nel 1903 fu il tema del concerto annuale, e che nei lavori del Piccinni, del Sacchini, del Cimarosa, del Cherubini, del Rossini, del Morlacchi e del Verdi, apparve nel suo progressivo sviluppo e nei suoi caratteri salienti) darò termine a questo rapido sguardo sintetico ricordando, un po' meno sommariamente, i due concerti dedicati alla *scuola napoletana* ed alla *scuola veneziana*, che, come ognuno sa, svilupparono nei secoli XVII e XVIII i preziosissimi germi sbocciati, per opera della scuola fiorentina, sugli albori del 600.

Osserva il Gandolfi che " già i montanari della Terra di Lavoro " ed i pescatori di Mergellina e di Posillipo, colpiti dalle bellezze " della natura, avevano inventato canzoni semplici ma piene di vi- " vacità e riboccanti di sentimento, da essi modulate al suono della " zampogna ed al cadenzare del tamburello, quando nelle dorate sale " vicereali e nei lussureggianti ritrovi aristocratici la nota era ancora " priva di significato estetico e si smarriva in intricati meandri ed " enigmatici artifizii.

" Tipiche per naturalezza ritmica e per originalità fraseologica, " quelle arie popolari offrivano la miglior prova delle felici attitudini " musicali possedute dagli abitanti del mezzogiorno.

" Epperò divenne facile la fondazione in Napoli di quella scuola " che, durante quasi duecento anni, secondo i cronisti contemporanei " e le relazioni dei testimoni auricolari, suscitò vivo entusiasmo, im- " ponendosi sovrana al mondo intellettuale e civile, per l'eccellenza " delle stupende creazioni dovute alla interminabile schiera dei sommi " ingegni che la illustrarono ".

Onde è che, ben a ragione, la serie delle creazioni musicali, prescelte a delineare l'evoluzione della scuola napoletana, si apre colla famosa canzone " Fenesta che lucivi " , sulle cui origini incerte e quasi leggendarie il Gandolfi ha raccolte le notizie più attendibili. Questa canzone serve a fissare bene nella nostra mente la fisionomia musicale di quel popolo; ma la scuola napoletana vera e propria, quella cioè che riunisce la spontaneità musicale meridionale alla dottrina, non sorge che dopo il 1680, in grazia della ardita iniziativa di Alessandro Scarlatti, predestinato dall'acutezza e dall'universalità della mente a guidare il movimento riformatore di quell' epoca. Egli ingrandì — nel melodramma — il monologo, rendendolo la forma tipo anche per i duetti, terzetti e pezzi concertati; conferì somma importanza al recitativo obbligato, scoprì nuove combinazioni armoniche ed allargò la cerchia delle modulazioni transitoriali. In tal modo egli aprì alla musica un campo vastissimo che fu poi percorso trionfalmente dai suoi successori che, possedendo tutti ispirazione, cuore ed arte, si trasmisero la tradizione della melodia larga, espressiva, sommamente euritmica.

Pur troppo, sopraffatti dalla imperante e frivola virtuosità dei musici, degenerarono talora nel manierato e nel barocco; ma, in compenso, da esperti conoscitori dell'organo vocale, perfezionarono il tecnicismo del *bel canto*, fonte di gloria e di lucro per l' Italia.

E non soltanto nel teatro essi primeggiarono, ma, dallo Scarlatti allo Zingarelli, lasciarono anche nel genere sacro pagine sublimi " che

" se non respirano „ dice il Gandolfi " la solenne calma contempla-
" tiva palestriniana inneggiante a Dio, rivelano l'indole calda, appas-
" sionata del fervido credente „.

Nel genere strumentale Domenico Scarlatti — figlio del grande Alessandro — introdusse molte innovazioni; stabilì le linee generali della *Toccata* che doveva poi servire di base al *primo tempo* della *Sonata classica,* e svincolò la propria maniera dallo stile scolastico o fugato rendendolo sciolto, piacevole, brioso, ricco di passaggi e modi di esecuzione convenienti al clavicembalo e poi passati anche nella tecnica del pianoforte.

Nemmeno col sorgere della gigantesca figura del Rossini la fortuna della scuola partenopea si ecclissò.

La pleiade luminosa degli Scarlatti, dei Porpora, dei Iommelli, dei Pergolesi, dei Traetta, dei Piccinni, dei Paisiello e dei Cimarosa brillò ancora per il sorgere di un nuovo astro: Vincenzo Bellini, i cui ammirabili concetti, ispirati alla nota dell' amore, corrispondono alle leggi eterne del bello e sono fonte della più pura commozione. Con lui si chiude veramente la grande scuola napoletana. Con Mercadante, che, per quanto genialissimo, fu assorbito nella grande orbita del Rossini, che imitò, è già finito il moto ascensionale: comincia la decadenza.

La Scuola Veneziana — che al sorgere della napoletana verso la fine del 600, perdette il suo primato, pur continuando a vivere ed a fiorire — ebbe origini assai più remote. Essa fu la più antica d'Italia e nei secoli XVI, e XVII fu " tutta luce, splendore e di maravi-
" gliosa efficacia per il progresso dell'arte „. Le prime origini di essa si possono far risalire al 1318, ma il vero merito di averla fondata spetta al belga Adriano Villaert (1480-1562) che fu maestro della Cappella Ducale di S. Marco sino dal 1527.

Egli innalzò grandemente l' istituzione da lui diretta; ebbe discepoli famosi fra cui Giuseppe Zarlino suo successore e trattatista celebre. Furono successivamente direttori della storica Cappella i musicisti più illustri d'Italia e dell' estero: Parabosco, Claudio Merulo, Giuseppe Guammi, Claudio Monteverdi, Giovanni Legrenzi, Jacques Buus e Cipriano Rore: tutti impareggiabili compositori.

Nelle *fantasie e ricercari* del Willaert e nelle *Canzoni* e *Sonate* del Gabrieli abbiamo nel 500, così povero di musica melodica ed espressiva, gli inizii della musica svincolata e resa indipendente dalla parola, inizia precursori delle odierne concezioni sinfoniche.

I progressi della melopea per opera del Carissimi e del Monteverdi resero possibile l' *opera veneziana* che ebbe gran parte nei destini

del melodramma, specie in Italia dove sviluppò la morfologia, la ritmopea, la strumentazione e preparò *il secol d'oro* del bel canto.

La storia dell'opera veneziana nel secolo XVII si può suddividere in tre periodi.

Il primo periodo (1637-1660) coincide colla istituzione dei pubblici teatri per opera del poeta e musicista Benedetto Ferrari e in esso sopra un'accolta di celebrati maestri grandeggia la figura di Francesco Cavalli.

Egli, che fu autore di ben 39 spartiti applauditissimi, creò *l'opera in musica*, più conforme alle tendenze moderne, e la sostituì alla *tragedia lirica* dei riformatori fiorentini.

Il secondo periodo (1660-1680), sebbene inferiore al precedente è illustrato da uomini di grande valore, fra i quali Giovanni Legrenzi. Il terzo periodo (1680-1700) è periodo di transizione dopo il quale l'elemento napoletano si impone sull'opera veneziana. Vi si segnalarono lodevolmente Domenico Gabrielli, Carlo Grossi, Domenico Freschi. Ed anche dopo la serie dei musicisti valorosi non si interruppe, ma venne onorevolmente continuata dal Lotti, dal Caldara e dal Galluppi.

Quest'ultimo detto, dall' isola nativa, il *Buranello*, musicò libretti dello Zeno, del Metastasio e del Goldoni ed ebbe larghissima notorietà per le sue cantilene vivaci, scorrevoli ed orecchiabili e per la sua vena arguta e burlesca.

Benedetto Marcello, l'autore dei 50 *salmi*, non sacrificò all'Euterpe teatrale avendo a sdegno l' imperante virtuosità dei musici privi di buon senso che egli flagellò a sangue in satire mordaci; ma, colla sua musica religiosa piena di fantasia elevatissima e fondata su vasta dottrina, seppe elevare il più incrollabile monumento della propria fama.

Così si chiude effettivamente il ciclo dei grandi compositori veneziani che nelle loro note seppero trasfondere un vivido riflesso della loro splendida città e dei dorati tramonti lagunari, facendovi vibrare la vita intensa e magnifica che anima le tele immortali dei Giorgione, dei Veronese e dei Carpaccio. Il cenno del Gandolfi, sebbene miri soltanto ad indicare le fasi principali della meravigliosa evoluzione, ce ne fa efficacemente sentire tutta l'importanza, condensando in poco molte cose essenziali a sapersi. Nè di più si può pretendere perchè, come egli giustamente osserva, " non pagine, ma intieri volumi, occorrerebbero per trattare l'argomento in tutta la sua pienezza, e porre in rilievo l'importanza che detta scuola ebbe nella " storia della civiltà „.

*

Come avrà notato il lettore io non ho voluto quasi mai nulla aggiungere di mio, limitando l'opera mia a coordinare, esporre, condensare le idee del valoroso scrittore. E se qualche merito mi si può attribuire altro non è che quello di avere tentato di condensare in breve spazio una materia già, di per sè stessa, densissima ed assai sostanziosa. Ci sarò riuscito?

Non so. Ma io mi accontenterei soltanto di una cosa. Di avere cioè dimostrato come, riunendo quei nove o dieci opuscoli, scritti saltuariamente ma con linee direttive generiche comuni, con qualche piccolissima aggiunta, l'A. ci darebbe la più concisa e la più efficace storia dell' arte musicale. Sarebbe questa una storia senza fronde e senza fronzoli, ma piena di luce sui singoli fatti e sulle varie forme dell'arte. Una storia fatta per chi vuol conoscere dell'arte le vie eterne e sostanziali e vuol essere aiutato a sicuramente discernerne le glorie più pure e più autentiche. Vorrà il Gandolfi accingersi alla bisogna? Vorrà un editore avveduto divulgare fra i cultori dell'arte musicale il frutto di un'indagine storica coscienziosa ed attraente? Vogliamo sperarlo anche perchè fra le pubblicazioni del genere, o troppo erudite e pesanti o troppo dilettantesche e leggiere, il lettore ne possa trovare una piacevolmente sobria e veramente istruttiva. Il pubblico, ne son certo, farebbe buon viso a tale libro e sarebbe assai riconoscente al suo autore per avere seriamente contribuito — per dirla nuovamente col Panzacchi — " a ravvivare, svecchiare e rimettere in " circolo i documenti troppo negletti della nostra gloriosa musica, " questa lieta *fontana di giovinezza* che la natura e il genio delle no- " stre genti hanno fatto scaturire nel cuore d'Italia ".

**Carlo Cordara**

---

***Con questo triplice fascicolo la* RIVISTA TEATRALE ITALIANA *cessa le sue pubblicazioni in Napoli e le riprenderà, con il prossimo luglio, a Firenze, dove, diretta da Guglielmo Anastasi e Cesare Levi,* ha trasferito *i suoi uffici, in via S. Ambrogio, 8.***

# Bibliografia

GEROLAMO ROVETTA — *Il giorno della Cresima.* Commedia in tre atti Milano, Treves, 1906.

*Il giorno della Cresima* del Rovetta non è stato accolto dal pubblico e dalla critica con soverchio entusiasmo, anzi a voler essere schietti, è stato accolto con freddezza, eppure è lavoro fine, accurato, elegante. Innanzi tutto è una vera commedia: una commedia dove non si ride sgangheratamente, ma dove molto spesso bisogna far sorridere. Vi è dell' umorismo, dell' ironia e una satira profonda dei costumi della *haute*, i cui vizii hanno origine piuttosto da leggerezza e fatuità che da vera corruzione, e che in fondo dell'animo conserva sempre qualche sentimento buono ed onesto.

Benchè la protagonista del dramma sia Paolina, e la famiglia più in mostra la sua, non possiamo fare a meno di abbracciare in una occhiata complessiva i quattro *ménages* che il Rovetta ci presenta, e che, purtroppo, sono tutte dei *ménages à trois* anche quando sono a due come quello dello scapolo Foscarini e quello della vedova Duchessa Ippolita.

Osserviamo dunque queste famiglie mal costituite: in primo luogo quella di Paolina. Questa, intelligente, nervosa, di carattere piuttosto serio, ma senza nessuna chiara idea del bene e del male, ha sposato una specie di fanciullone, di ottimo fondo, allegro, chiassone, amante dello sport fotografico, dotato di eccellente appetito, che sarebbe innamoratissimo della propria moglie se questa non gli incutesse soggezione coi suoi gusti più raffinati dei suoi e coi frequenti accessi di umor nero. Da questo matrimonio è nata una bimba che, al momento dell' azione, è per passare a cresima. Come vive intanto questa famiglia? In apparenza molto regolarmente, ma Pao-

lina, sicura com' è della fedeltà del marito, è da cinque anni l'amante del suo migliore amico, il Foscarini; e il marito, Costantino, dopo dieci anni di fedeltà assoluta, ha finito per divenire — complice la fotografia — l' amante di Giulia, la migliore amica di sua moglie. Giulia non appare in iscena, ma qualche abile pennellata ce la dipinge bionda, formosa, e un tantino sciocca: emula invidiosa di Paolina, ha cominciato col portarle via il cocchiere e il maggiordomo ed ha finito col toglierle il marito. A questa donna è toccato per marito il marchese Fabio, gentiluomo a tutta prova, serio, dignitoso, amante della famiglia, *di tutte le famiglie*, che crede ciecamente alla propria moglie tanto da citarne le parole come quelle di un oracolo, che non crede al male, perchè lui stesso non l' ha mai fatto; e lui, marito tradito, parlando a Paolina, che ha tradito il marito, e, a sua volta ne è stato tradito, può dire con tutta serietà e convinzione: « Io non ho mai creduto, sapete, alle gesta di questi conquistatori di talami. Sono stato giovane anch' io e di... talami non ne ho conquistato nemmeno uno... Per questo ho potuto formarmi la convinzione che le donne sono molto, ma molto migliori della loro fama ».

Strano a dire! Queste parole dette così male a proposito, in una circostanza in cui tutto pare smentirle, racchiudono una così buona e sana verità, sono dette con tanta serietà e convinzione, che persuadono anche noi e ci fanno ancora credere e sperare nel bene. Ed è questo, a parer mio, il pregio maggiore della commedia del Rovetta, mentre il vizio vi è rappresentato coi colori più veri, e non si risparmia ad esso la satira più amara, essa ci fa sempre sentire che oltre il vizio vi sono ancora dei sentimenti buoni e sani nell' animo degli stessi colpevoli, e ci fa assistere al trionfo del bene, spettacolo sempre piacevole e grato, se pure alquanto disusato. Vi è una certa idealità che soprannuota alla commedia e ne attenua il significato doloroso: l' azione comincia quando il vizio è arrivato al colmo, e si opera già contro di esso una virtuosa reazione Che cosa di peggio potrebbe immaginarsi che l'antefatto immediato della commedia? Due bambine, presso a diventar giovinette, si apparecchiano candidamente alla Cresima; e, confusione mostruosa, i padrini loro destinati sono gli amanti delle loro madri. Il giorno della Cresima è fissato; sono pronti i dolci, gli orologetti di smalto con le catenine, e le madri si apparecchiano a una confessione *pro forma* dei loro peccati, tanto da potersi inginocchiare il giorno dopo al fianco delle loro fanciulle; intanto gl' intrighi peccaminosi non cessano, anzi, dal doppio sacrilegio, religioso e materno, acquistano un sa-

pore nuovo e piccante. Che diverranno queste fanciulle al cui avvenire preludono così tristi presagi? Quello che è divenuta Paolina sotto la guida della Duchessa Ippolita. Vedetela insieme col suo Vigodarfo che con Paolina affetta delle arie paterne, e che Costantino chiama il suo vice-suocero. Possiamo rimontare al tempo in cui Paolina non era ancora amata, e troviamo già Vigodarfo nella famiglia, assunto nella maggiore intimità: « Io ero quì, in questo salottino, con tuo padre ad aspettare un... maschio, mentre tu nascevi di là » egli dice a Paolina; e noi vediamo la bambina crescere in questo ambiente viziato, abituarsi per tempo alla presenza di un intruso nella famiglia, familiarizzarsi con lui, volergli bene, considerare come normale uno stato di cose dei più irregolari, nessuna meraviglia che ella sia divenuta l' amante di Foscarini, che lo destini per padrino alla propria figlia, e possa ancora dire e credere, che, come madre, non potrebbe essere più perfetta.

Ma la falsità di questi rapporti appare d'un tratto, appena Paolina si accorge che il marito la tradisce: i sentimenti sani e buoni rimasti fino allora come sopiti, vengono su dal fondo dell'anima, e Paolina si accorge di amare il marito, e fa ogni sforzo per ricuperarne l' amore. Da una donna colpevole e leggera essa non diventa d' un tratto un' eroina ripiena di virtù; ma attraverso molte contraddizioni, finzioni, senza scene clamorose di pentimenti e lagrime, spinta dalla logica dei fatti, essa si sbarazza dell' amante, riconquista il marito, e si apparecchia a vivere con lui e per lui.

In questa commedia gli uomini appaiono migliori delle donne; queste ultime ci vengono mostrate in preda alla più singolare confusione d' idee, leggere, incoscienti, viziose e corrotte più per mondanità che per passione, giacchè di passione mal sarebbe capace la loro frivola e stupida anima.

E. A. Butti — *Tutto per nulla.* Commedia drammatica in 3 atti Milano, Treves 1906.

La via di mezzo tanto raccomandata dalla prudenza umana è sovente la più disagevole a percorrere; può farne fede Elena Guadi la quale ha voluto riformara la sua vita. Essa ha rinunziato ai molti corteggiatori, ai grandi *décolletés,* allo *champagne* traboccante dai calici nelle allegre cene, si è circondata di parenti noiosi e stupidi, ha limitate le sue feste a quello dell' albero di Natale e simili, ma ha voluto conservare l' amore di Roberto Dameo, che è il suo amante

nel senso meno cattivo della parola: egli infatti ha contribuito moltissimo a rigenerarla moralmente, e da gran tempo sarebbe suo marito, se Elena non fosse maritata (il marito, pazzo, è da dodici anni in una casa di salute). Intanto che cosa avviene?

Quel Roberto Dameo che spadroneggia in casa di Elena, e si aggira con tutta libertà in quell' ambiente ristretto di persone dabbene che la circondano, ci fa l' effetto di una stonatura, ed è un pruno negli occhi a noi, ma più ancora ad Alberico, che ha dovuto subirlo fin da bambino, e non sa rendersi conto dell' odio che sente contro di lui. Sentiamo che Alberico rifugge dal domandarsi quale parte rappresenti il Dameo in casa sua; se ce lo chiedesse appena la risposta sarebbe facile ed evidente a lui abbastanza dissoluto, ed esperto della parte peggiore della vita; ma in confuso egli si sente umiliato e ferito dalla presenza di quell' estraneo in casa sua e dall' autorità che vi esercita. Una scena tempestosa risolve la quistione; l' odio di Alberico si scaglia contro il Dameo, ed Elena, se non vuol perdere la stima e l' amore del figlio, se vuole evitare un duello tra lui e l' uomo amato, deve rinunziare a quest' ultimo. Con qual frutto? Alberico è già troppo corrotto, e il sacrificio materno non gli gioverà oramai più. È perciò che Elena dà *tutto per nulla.* Nessuna illusione è possibile; noi sappiamo che Alberico non la conforterà del suo affetto. Tutto questo è rappresentato con evidenza, sobrietà e calore; e la commedia incatena a sè l' animo dello spettatore, o del lettore, col fascino della realtà per quanto dolorosa, essa sia.

JARRO (G. Piccini) — *Viaggio umoristico nei Teatri*
Sec. ed. coll' aggiunta di undici capitoli - Firenze Bemporad e Figlio

Il viaggio che Jarro compie attraverso il più noto mondo teatrale non può dirsi non sia umoristico davvero e divertente; anzi si desiderebbe che l' umorismo vi fosse un po' meno accanitamente ricercato, e che un po' meno si esercitasse a spese delle gambe delle ballerine et similia, e facesse un uso un po' meno illimitato dei giochi di parole e calembours, che, graziosissimi e frizzanti il più delle volte, riescono pure di tanto in tanto le più atroci freddure.

Detti da principio i difetti per sgombrarci la via, passiamo lietamente ad enumerare i pregi di questo libro riboccante—è la parola — di spirito. È inutile cercare in esso della critica; e sarebbe

fatica altrettanto sprecata il cercare, sulla scorta di esso, di farsi un' idea degli artisti di cui ci si parla.

L' autore si sfugge continuamente di mano; pare che dica sul serio e un momento dopo ci butta tutto all' aria con una barzelletta: bisogna in questo libro non cercare altro, che le manifestazioni di uno spirito originale, caustico, scintillante di arguzia e vivacità. È un libro che non bisogna leggere di un fiato, altrimenti si resta abbagliati e stanchi da tanto rapido e continuo scintillìo di molti arguti e di frizzi. La forma aneddotica e leggiero dei profili che lo compongono lo destinano a una lettura interrotta, fatta in ritagli di tempo, fra un affare e l' altro, mentre si centellina una tazza di caffè, o si attende l' ora del pranzo. Letto in momenti opportuni, esso esilara e ricrea; il che non è poco. Un libro di tal genere, ben riuscito, come questo di Jarro, vale assai più dei molti libri pesanti d' erudizione, ma altrettanto vuoti e noiosi, per i quali abbiamo un' indiscussa ammirazione. « Noi siamo pedanti, giuriamo sui nomi: non sappiamo uscire da certe teorie, apprezzare il brio, la grazia, la leggerezza, la fantasia, la vera originalità, le eleganti bizzarrie ».

Sono parole che Jarro dice a proposito di Fregoli, e che possono benissimo applicarsi al suo libro che di grazia, leggerezza, fantasia, originalità elegante e bizzarra ne ha veramente da vendere.

M. O.

GASPARE DI MARTINO — *Una concezione parassitica del Teatro di prosa in Italia. « Nuova Rivista » di Politica, Scienza ed Arte.* Anno II, Fasc. X. — Roma 1 giugno 1907.

Andate a monte le trattative per la formazione di una Compagnia stabile milanese, vi fu qualcuno, che, senza aver la competenza necessaria in simile materia, affermò esser davvero meschine le somme destinate alla fondazione della Compagnia di Milano. Da questa inopportuna intromissione, trae argomento il di Martino per l'articolo apparso recentemente nella *Nuova Rivista*, diretta da Archita Valente, e, con l'esperienza, in materia di teatro, che gli è riconosciuta, egli, dopo aver rapidamente rievocati i tempi in cui i comici, lautamente pagati da principi, vivevano la più sibaritica delle vite, batte in breccia, in poche righe, gli sfruttatori dell'arte scenica, quelli che ubbriacano i comici, li abbagliano con la visione di vistose paghe, mettono su, rapidamente, una compagnia, la quale non ha che un astro solo di prima grandezza — se pur l' ha — e,

alla testa del gruppo d'uomini che sogna l'oro a palate, muovono verso i continenti giovani, in cui sfrutteranno, poi, a tutto lor profitto, le forze desiose. Tracciato e frustato il progetto audace — che raramente raggiunge lo scopo cui mira — il di Martino indica ancora una volta ai comici quella meta verso cui tutte le aspirazioni degli attori dovrebbero oggi convergere e cioè quelle *cooperative*, da più di venti anni indicate come le sole capaci di provvedere ed assicurare il risultato finanziario a chi avrà il coraggio di organizzarle, e, con questo, quello morale ed artistico, a chi accetterà di farne parte.

p. t.

Il fascicolo precedente, per errore, fu indicato quale appartenente al volume 11° della collezione, mentre in realtà appartiene al volume 12° della stessa.

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA dalla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw

*Fondatore responsabile* Gaspare di Martino